

Marx

Kompositionslehre.

Erster Theil.

1

Die Lehre

von der

musikalischen Komposition,

praktisch theoretisch

von

Adolf Bernhard Marx.

Sechste verbesserte Ausgabe.

Erster Theil.

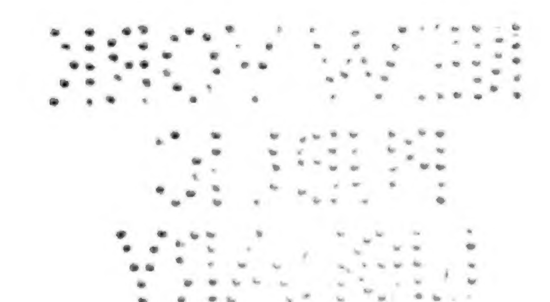
Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1863.

Ent^d Stat. Hall. London.


THE
NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
Astor, Lenox and Tilden
Foundations.



Vorrede

zur fünften und sechsten Ausgabe.

Die sechste Ausgabe eines Werks, das sich dem Dienste der Kunst in ihrer Lauterkeit und Tiefe widmet, inmitten einer Zeit, die auf diesem und andern Gebieten des allgemeinen Völkerlebens keineswegs vom Siege des Reinen und Wahrhaftigen Zeugniss giebt: sie soll dem Verfasser zunächst Unterpfand sein, dass hier und allerwärts Viele mit ihm gemeinsam ausharren in Lieb' und Treue zu dem von den edelsten Geistern Errungenen, in unerschütterlicher Zuversicht auf den Sieg der guten Sache, wie wirr und falsch, wie vernebelt und tückisch und fratzenhaft uns auch manch böser Tag in's Antlitz höhne. Ein Volk, Ein Leben, Ein Fortschritt, Ein Versinken im Ganzen und allen einzelnen Lebensströmungen. Möchten auch Gleissnerei und flüchtige Selbsttäuschung uns tröstlichere Ausflucht links oder rechts vorgaukeln: Niemand kann wähnen und hoffen, dass in seinem Gebiet besserer Sinn zur Geltung komme, denn im allgemeinen Volksdasein. Am wenigsten im Lebenskreise der Kunst. Der Künstler, — wo er auch steh' und wie er sich stelle, welchen entlegensten Aufgaben er sich auch widme, — vor allen Andern ist Er das Kind seiner Zeit und seines Volks. Stimmung, Anschauung, Idee, selbst die Mittel seines Wirkens, Alles gehört seinem Volk und seiner Zeit an, seine Schöpfung ist das Ideal — das vergeistigte Abbild der Welt, des Augenblicks, in dem er gelebt. In dem einheitvollen Volksdasein des Alterthums zeichnet sich das so scharf, dass Aeschylus, Sophokles, Euripides, — die zum Händereichen einander nahestehenden, — dass der zuchtlose Züchtiger Aristophanes als eben so viel Standbilder hellenischer Lebensmomente zu uns herüberschaun. In der modernen Kultur- und Ständezerklüftung und Interessenversplitterung bildern uns die Künstler je nach ihren Richtungen die Beziehungen und Bildungskreise ab, die sich in das zerfahrne Nationaldasein getheilt haben. Wie einst der

Minnesang das Ritterthum, der Meistersang die Zünftigkeit, so spiegelt Goethe die Gemüthstiefe und Geistesmacht des Deutschen aus jener Zeit unsrer Väter tagesklar wieder, wo es erlaubt und möglich war, sich staatslos und geschichtslos an den natürlichen und Familien- und allgemeinmenschlichen Beziehungen genügen zu lassen, — so schwärmt neben ihm Schiller den realitätlosen um so berauschendern Dithyrambus der deutschen Jugend mit, jene ixiontische Liebe, die sehnende Arme nach Wolkengebilden emporstreckt aus der anwidernden Kleinlichkeit und Peinlichkeit der Verhältnisse, unkundig noch und unmächtig, die Wirklichkeit edler zu gestalten — und doch segensschwangere Prophezeihung auch für unsre, der Nachgebornen, Zukunft, die sich aus der jetzigen Versunkenheit in Gewaltthat und Heuchelei, Trug und Selbsterniedrigung — und trotz ihrer gereinigt, gesundet und heilvoll erbaun soll.

Gleiches, Zug um Zug, ist auf dem Antlitz der Tonkunst zu lesen; auch sie lebt unser Leben mit, tönt unsre Freuden und Leiden wieder, sinkt mit der schwächlichen und verderbten Zeit und erhebt sich mit der gesundenden, für jede Schicht und Richtung des Volkslebens der getreue Wiederhall. So war es stets, so ist es jetzt. Weder sie noch das Dasein des Volks ist ohne diese Erkenntniss vollständig zu begreifen. Das glänzende Leer des Salonlebens, — die Abgespanntheit des Geschäfts, die sich an ausgenutzten Liebes- und Intriguenspässen restauriren oder vergessen möchte, — die Blasirtheit der »Gesellschaft« und die »Mixed Piccles« zusammengezerrter Effekte und Kontraste, Süssen und Säuren aller Art, die sie galvanisch aufzucken lassen sollen, — der forzirte Romantizismus auf dem Throne der Zeit, — das weiche kourmacherische Spiel mit süssen Schmerzen, mit zersetzten und heruntergemässigten Leidenschaften, Halbwahrheit und Halblüge, — jener neue Pietismus, der seine Ohnmacht und Glaubensleerheit verstecken und aufsteifen möchte durch die nachgemachten Formen einer glaubens- und wahrheitsmächtigen Zeit: Alles, Alles ist unserm Leben und unserer Kunst unerlassen, so gewiss und gerecht, als die neue Idee — wo sie sich gezeigt und geregt — in solcher Zeit nicht hat durchdringen können und dürfen. Doch dies ist ein zu wichtiger und umfassender Gedanke, als dass er nebenbei zur Geltung gebracht werden könnte; anderswo wird er sein Recht finden.

Für uns nun, die nach der Versunkenheit Erhebung, aus dem Tode selbst neues Leben zuversichtstark erwarten, gilt es stets und überall: Treue zu bewahren, dem Siege der Wahrheit, der Idee die Wege zu bahnen und die Pforten zu öffnen.

So hat auch mich die ehrende Mahnung jeder neuen Ausgabe treu und unermüdlich gefunden in dieser Richtung meines Berufs. Was mir hülfreich zu Statten kam, ist die erweiterte Beobachtung

und die nun zwölf Jahre (nicht ohne Opfer) festgehaltne Gelegenheit, an vereinten Schülern, wie an einzelnen im Privatunterricht (neben der weniger freien Form akademischer Vorträge) Lehre und Lehrmethode in künstlerisch freier, praktisch-ungebundener Weise an Jüngern der Kunst und des Künstleramts zu prüfen. Freudig hab' ich das halbe Buch umgestaltet, um keine neue Anschauung und Erfahrung unbenutzt zu lassen, wiewohl auch hier für vollständig ausgebreitete Mittheilung ein andrer, freierer Raum vorausbestimmt bleiben muss. Ist auch aus dieser Prüfung Lehre, Kunstanschauung und Methode in allem Wesentlichen unverändert hervorgegangen: so wird man es doch weder einem Nachlass in der Berufstreue noch gar eitelm Selbstgenügen beimessen dürfen, sondern nur der neubefestigten Ueberzeugung. Auch jetzt, wie in den frühern Ausgaben*, scheint sich mir die Aufgabe einer Kunstlehre dahin auszusprechen:

> *dass sie durchdringendste und umfassendste Kunsterkenntniss in Bewusstsein und Gefühl des Jüngers verwandle und sofort zu künstlerischer That hervortreibe.*

Nicht abstraktes Wissen und nicht technische Abrichtung können Kunstbildung erzielen oder auch nur vorbereiten; sie sind beide das Gegentheil des künstlerischen Wesens und es ist die Erbsünde der alten Lehre**, dass sie über diese widerkünstlerische Tendenz nicht hinausgehn, nicht von ihr hat lassen wollen. Aber eben so wenig kann der besonnene Kenner der Kunst neuerliche Lehrversuche billigen, die darauf hinzielen (wie vor einem Jahrhundert Riepel und später Logier nicht ohne Witz und Lehrgeschick gethan) äusserlich zur Anfertigung von Tonstücken anzulernen, die Kunst zu mechanisiren, statt in den Geist des Jüngers einzupflanzen und aus ihm lebenvoll hervorzurufen. Vielmehr muss — wie die That des Künstlers nur aus seinem eignen freien, von der Wahrheit ganz durchdrungnen Geiste geboren wird und wie sie nicht Metier, nicht abstrakter Gedanke, sondern Geist in Verkörperung ist, so innig wie der Mensch selber Geist und Körper in unzertrennter Einheit — die Kunstlehre fortwährend trachten, zur lebendigsten überzeugungvollsten Anschauung und aus dieser zu rüstiger und freudiger That überzuführen, mit Beidem aber jene Sicherheit, die auf eignem überzeugungfestem Erlebniss beruht — und jenen sehnsuchtvollen Drang nach neuen Thaten und Fortschritten zu erziehn, die, wie mir scheint, Bedingung und Kennzeichen wahrhaft künstlerischen Lebens sind.

---

* Aus den Jahren 1837, 1841, 1846, 1852, 1858.

** Vergl. darüber die zunächst für Lehrer bestimmte Schrift: »Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit,« bei Breitkopf und Härtel.

Dieser Grundsatz, im Verein mit einer aus frühester Jugend an den Kunstwerken und eigner Kunstthätigkeit herangereiften Anschauung vom Wesen der Kunst, befestigt durch den Anblick der geschichtlichen Kunstentwickelung, durch die wachsende Zustimmung der Einsichtvollsten und durch vieljährige immer ausgebreitetere Erfahrung, ist mir jetzt wie in den frühern Bearbeitungen Gesetz gewesen. Das Wechselspiel von Lehre und That, von Gesetz und Freiheit, von Form und Inhalt, von Melodie und Harmonie — und wie sonst noch die im Wesen einigen Gegensätze heissen — immer lebendiger, beseelender, fruchtbarer anzuregen: das musste diesmal auch vornehmste Aufgabe sein.

Ueber dies Alles indess mich näher auszusprechen, ist nicht mehr Anlass, da ich seit der vierten Ausgabe das wichtigste, was ich über die Lage und Förderung von Kunst und Kunstlehre zu sagen vermocht, in meiner »allgemeinen Musik-Lehrmethode« (Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege) niedergelegt habe. Mög' es meinen Genossen im Lehrfache, nicht blos den Komposition Lehrenden, sondern allen Musiklehrern, die gegenseitiger Berathung und Theilnahme zugänglich sind, — so sicher förderlich sein, als ich es sicherlich aus treuester Gesinnung niedergeschrieben!

Berlin, Mai 1863.

A. B. Marx.

Inhaltsanzeige.

Erster Theil
der reinen Kompositionslehre.

Zweites Buch.

Einleitung.

EINLEITUNG.

1. Nächste Bestimmung der Kompositionslehre.

Die Kompositionslehre hat zunächst den rein praktischen Zweck: Anleitung zu musikalischer Komposition zu geben, zu derselben — Anlage und Uebung des Lernenden vorausgesetzt — geschickt zu machen. Diese Bestimmung erfüllt sie nur dann vollständig, wenn sie Alles lehrt, zu Allem geschickt macht, was einem Komponisten als solchem zu leisten obliegt; sie umfasst nicht weniger, als die gesammte Tonkunst.

Zu diesem Zweck hat sie erstens eine Reihe positiver Kenntnisse (z. B. über die technische Brauchbarkeit der Instrumente) mitzutheilen, während sie einen gewissen Grad allgemeiner Bildung, gewisse Hülfskenntnisse und Fertigkeiten und die elementaren Musikkenntnisse voraussetzen, oder anderweit die Hülfsmittel zu deren Erlangung nachweisen darf.

Zweitens hat sie das Geschäft, die geistigen Fähigkeiten des Lernenden zu wecken und zu steigern; drittens: diesem die für das Gelingen musikalischer Komposition nothwendige Erkenntniss und Einsicht mitzutheilen.

Die dem Künstler eigne und nöthige Erkenntniss ist aber eigenthümlicher Natur, wie die Kunst selbst.

Die Kunst ist nicht rein-geistiges Wesen, wie der Gedanke, den die Wissenschaft zu behandeln hat, oder der Glaube, den die Religion in uns hegt. Sie ist eben so wenig körperlicher oder materialer Beschaffenheit, wie die Gebilde der Natur. Sie ist lebendiger Geist, in körperlich-sinnlicher Gestalt offenbaret. Eine Lehre, die den abgezogenen geistigen Inhalt der Kunst überlieferte, wäre nicht mehr Kunstlehre, sondern Philosophie der Kunst. Eine Lehre, die darauf ausginge, das Material der Kunst abgesondert vom geistigen Inhalte zu überliefern, würde mit der Tödtung der Kunst beginnen und niemals zu ihrem wahrhaften Sein und Wesen gelangen.

Die Aufgabe der rechten Kunstlehre ist vielmehr: dieses Wesen in all' seinen geistig-sinnlichen Aeusserungen und Beziehungen dem Jünger zum Bewusstsein zu bringen und dadurch zu seinem wahren Eigenthum zu machen. Das todte Material wär' ihm unnütze Bürde, er wüsste es so wenig zu brauchen, als die Worte einer Sprache, deren Sinn ihm unbekannt ist; die abgezogenen Gedanken würden ihm als graue Schatten eines dahingeschwundnen Lebens vorüberschwanken. Der Künstler hat aber nicht einem vergangnen Leben nachzuschaun; sein Geschäft ist lebendiges Schaffen. Er mag nicht inhaltlos spielen mit unverstandnen Aeusserungen, sondern er hat sicher zu wirken, sich klar und bestimmt zu offenbaren in der Gestaltenwelt seiner Kunst; und dazu muss er sie durchschaut und ganz zu eigen haben. Kein Künstler ist ohne diese Erkenntniss und geistige Aneignung je gewesen oder denkbar.

2. Ihre künstlerische Tendenz.

Da die Kompositionslehre zunächst den rein praktischen Zweck hat, zur Ausübung der Kunst zu befähigen: so muss auch ihre Form eine durchaus praktische, auf das Wesen der Kunst gerichtete sein. Sie darf sich nicht auf wissenschaftlichen Beweis einlassen (da auch die Thätigkeit des Künstlers eine nicht-wissenschaftliche ist), obwohl sie auf wissenschaftlicher Grundlage beruht, — wie auch das Werk des Künstlers unbewusst auf tiefster wissenschaftlich zu erweisender Vernunft gegründet ist. Diese letzte Begründung und Rechtfertigung überlässt die Kompositionslehre der Musikwissenschaft.

Ihr Geschäft ist vielmehr: künstlerische Erkenntniss aus dem innersten, jedem Musikfähigen angebornen Sinn und Bewusstsein hervorzuziehn und zu lichten; sie wendet sich zunächst an dieses unmittelbare Gefühl und Bewusstsein des Jüngers, das man seiner theils bewussten theils unbewussten Natur nach das künstlerische Gewissen nennen dürfte und das erster und letzter Leiter des Jüngers wie des gereiftesten Künstlers ist. Jeder ihrer Schritte, jeder Rath, jede Warnung, die sie ertheilt, kann nur auf dieser Erkenntniss beruhn; die Kunst ist nur um ihrer selbst willen da und sich selber Gesetz, sie kann nur das als Gesetz und Regel auf sich nehmen, was aus ihrem eignen Wesen folgt.

Daher kann jedem, der sich theilnehmenden Sinnes für Musik bewusst ist, die trostvolle Versicherung gegeben werden: dass er schon dadurch befähigt ist, die Kompositionslehre ihrem ganzen Inhalte nach zu fassen; denn er trägt das, worauf sie allein beruht, schon im Busen. Die Lehre hat kein ander Geschäft, als: diesen Sinn zu Bewusstsein und Reife zu bringen, indem sie ihn durch die gestaltenüberreiche Welt der Kunst hindurch geleitet und an ihnen allen bereichert und kräftigt.

3. Weitere Bestimmung der Kompositionslehre.

Mit diesem wichtigsten Berufe, künstlerische Erkenntniss zu wecken und zu entfalten, bietet sich die Kompositionslehre nicht blos künftigen Komponisten als unerlässliche Schule, sondern auch Jedem, dem als Kunstfreund, ausübenden Künstler, besonders aber als Dirigenten oder Lehrer in irgend einem Zweige der Kunst an vertrauter, tieferer Bekanntschaft mit der Kunst gelegen ist; tiefes Eindringen in die Kunst und ihre Werke, sichre Erkenntniss, reiche und vielseitige Entfaltung der musikalischen Anlage kann nur sie gewähren.

Denn die Musik ist — wie der erste Hinblick Jeden überzeugt — ein Inbegriff unzähliger, vielfachst von einander abweichender, vielfältigst mit einander sich verbindender und verschmelzender Gestaltungen, die dem Hörer flüchtig und unaufhaltsam wie das Wehen der Lüfte vorübergleiten, die selbst dem Leser und Ausübenden, der sie festhalten und durchdenken möchte, Blick und Gedanken durch rastlosen Wechsel verwirren: wofern er nicht den Spruch kennt, der das tausendfältige Räthsel ihres Daseins löset, wenn er nicht mitthätiger Zeuge all' dieser Bildungen gewesen ist, was er eben nur an der Hand der Kompositionslehre wird. Ohne die von ihr gewährte Bildung kann man von den Werken der Kunst einen flüchtigern oder tiefern Eindruck empfangen, man kann bei einer allgemeinen, nicht auf den letzten Grund dringenden Unterweisung sie obenhin verstehn, bisweilen (aber nie ganz sicher) sie glücklich darstellen, in langer Erfahrung sich eine gewisse — freilich höchst unzuverlässige Kennerschaft erwerben, oder endlich auf wissenschaftlichem Wege den allgemeinen Begriff der Sache fassen. Aber sie ganz zu verstehn und zu durchdringen, ihren ganzen Inhalt sicher zu gewinnen, ihr so vertraut zu sein, dass jeder einzelne Zug und die Gesammtheit aller im Kunstwerk uns gereift, vorbereitet, in vollster Empfänglichkeit trifft, in jedem Einzelnen wie im Ganzen der Geist und Wille des Künstlers uns durchleuchtet und entzündet, dass wir den Geist und Gehalt des reichsten Werkes auf den unsteten Tonwellen sicher erfassen: das ist nur durchdringendem Studium erlangbar. Besonders dem Dirigenten und Lehrer ist dieses zur tiefsten Einsicht — und nebenbei zu unzähligen methodischen Vortheilen und Erleichterungen — führende Studium schlechthin unentbehrlich.

4. Umfang der Kompositionslehre.

Schon oben ist die Foderung ausgesprochen worden, dass die Kompositionslehre den gesammten Inhalt der Tonkunst in sich fassen, Alles, was im weitesten Sinne zur musikalischen Komposition gehört, anschaulich überliefern müsse. Nur die fremden Hülfskenntnisse

und die jedem Musikübenden (er sei Sänger oder Spieler) nothwendigen Elementar-Musikkenntnisse werden vorausgesetzt; letztere, wie sie in der allgemeinen Musiklehre* vom Verfasser dargestellt sind.

Nach der üblichen Stoffeintheilung muss also die Kompositionslehre folgende Lehren in sich schliessen:

1. die Rhythmik, oder Lehre vom Rhythmus,
2. die Melodik, oder Lehre von der Melodie,
3. die Harmonik, oder Lehre von der Harmonie,
4. den Kontrapunkt, oder die Lehre von der Bildung und Verknüpfung gleichzeitiger Stimmen,
5. die Lehre von den Kunstformen,
6. die Lehre vom Instrumentalsatze,
7. die Lehre vom Vokalsatze.

Von diesen sieben Rubriken fallen zuvörderst die erste und vierte mit andern zusammen, so dass nur fünf wesentlich trennbare bleiben. Sodann ist leicht einzusehn, dass wohl die Begriffe, nach denen jene Rubriken genannt sind, — Melodie, Harmonie u. s. w. — vom Verstande getrennt festgehalten werden können, dass aber diese Trennung nur eine abstrakte ist, von der die Kunst selber nichts weiss. Es giebt keine Melodie ohne Rhythmus, es giebt kein Tonstück, das nur Harmonie wäre, es ist auch nicht die kleinste Harmoniefolge ohne Melodie, ja ohne verbundne Stimmen oder Melodien denkbar.

Da nun die Kompositionslehre Kunstlehre sein, die Kunst, wie sie ist und lebt, überliefern soll, so darf sie sich auf diese widernatürliche Trennung nicht weiter, als dringend nothwendig und fördersam ist, einlassen; sie würde sich sonst dem untrennbaren Wesen der Kunst entfremden. Ja, die abgesonderte Betrachtung lässt sich nicht einmal theoretisch durchführen. Die Lehre von der Melodie hängt nicht nur unzertrennlich mit Rhythmik und Formlehre zusammen, sondern beruht auch theilweis' auf Harmonik und Kontrapunkt, so wie dieser ohne alle genannten Lehrfächer unmöglich ist. Nur ein Theil des Stoffes, die Verwendung bestimmter Instrumente und des Gesanges, kann eine Zeit lang bei Seite gelassen werden; und dies benutzen wir, um nicht die Masse des unzertrennt zu Beobachtenden unnöthig zu häufen. So tritt also die Kompositionslehre vor allem in zwei grosse Partien auseinander; in:

die reine Kompositionslehre
und
die angewandte Kompositionslehre.

---

* Die allgemeine Musiklehre von A. B. Marx, siebente Auflage, bei Breitkopf und Härtel. 1863.

Die letztere Partie enthält die Lehre vom Instrumental- und Vokalsatz, von der Verbindung der Musik mit kirchlichen oder dramatischen Zwecken; die erstere begreift, mit Ausschluss des die Instrumental- und Gesangbehandlung Angehenden, den übrigen gesammten Inhalt der Kompositionslehre *.

5. Gang der reinen Kompositionslehre.

Die reine Kompositionslehre beginnt ihre Entwickelung mit der einfachsten Gestaltung, nämlich der einfachen Tonreihe. Aus der ersten Grundlage, der diatonischen Tonleiter (und zwar der Durgattung), entwickelt sich, unter Zutritt des Rhythmus, die Melodie; und damit erscheinen zugleich die Grundformen aller Musikbildungen: Gang, Satz und Periode. Unter Fortwirkung aller dieser Kunstelemente und Kunstgedanken betreten wir die zweite Grundlage, die aus der Tonika aufsteigende Harmonie, die sogleich in zwei Massen sich darstellt und im Gegensatz zu der kunstmässig ausgebildeten Harmonie Naturharmonie genannt wird. Sie giebt nicht nur neuen melodischen Stoff, sondern wird auch Grundlage des zweistimmigen Satzes In diesem tiefern Element entwickeln sich schon aus der Periode die Formen einfacher Tonstücke in zwei und drei Theilen.

Aus den beiden harmonischen Massen tritt nun in steter Folgerichtigkeit das Akkordwesen hervor. Die Durtonleiter wird jetzt auch harmonisch begründet und die Molltonleiter mit ihrem Gefolge neuer Akkorde aufgefunden.

In der Tonleiter hat sich schon der Gegensatz von Tonika und Tonleiter ergeben, der sich in den beiden Massen der Naturharmonie noch vollkommner ausspricht und in der ausgebildeten Harmonie sich vollendet zu tonischem Dreiklang und Dominantakkord — oder, genau genommen, dem Inbegriff aller übrigen Akkorde. Derselbe Gegensatz kehrt in reicherer Ausbildung wieder, wenn wir weiter dahin gelangen, in der Modulation aus dem ursprünglichen und Hauptton in fremde oder Nebentöne überzugehn, also in einem Tonstücke verschiedne Tonarten zu verbinden und einander entgegen zu setzen, — wie früher die übrigen Akkorde dem tonischen Dreiklange, — die zweite harmonische Masse der ersten, — die Tonleiter der Tonika.

Hierdurch ist nicht nur der Akkordreichthum vermehrt, sondern es sind in der sinnigen Verknüpfung verschiedner Tonarten zu einem

* Die reine Kompositionslehre ist im vorliegenden ersten und dem, 1856 in vierter Auflage erschienenen zweiten Theile, — die angewandte Kompositionslehre ist im dritten und vierten (1857 und 1860 in dritter Auflage erschienenen) Theile gegeben.

Ganzen auch die modulatorischen Grundzüge zu aller Art grösserer Konstruktionen oder Kunstformen gefunden. Beiläufig bieten die Akkorde neue Grundlagen für Melodie; in gleichem Schritte mit der Entwickelung der Harmonie geht die Kunst, eine einfache Melodie Ton für Ton zu begleiten, vorwärts; die einfachsten Formen des Vorspiels und die harmonischen Grundlagen zur Liedkomposition ergeben sich neben all' diesen Studien.

Von hier aus enthüllt sich nun die andre Seite der Harmonie, nach der hin sie als Verbindung gleichzeitiger Tonreihen erscheint. Die Tonreihen streben jede zu einer in sich abgeschlossnen und für sich befriedigenden melodischen Gestalt; sie werden Stimmen. Um sich melodisch auszubilden, rufen sie in den Umkreis der Harmonien die harmoniefremden Töne, Vorhalte, Durchgänge, Hülfstöne u. s. w., die wieder neue Akkorde, Modulationen u. s. w. nach sich ziehn.

Die Begleitung wird freier und reicher, man ist im Besitze vielfacher Mittel, Begleitung oder Nebenstimmen von einer Hauptstimme zu unterscheiden. Die Behandlung des Chorals wird gezeigt. Der Choral führt aber zu der praktischen Lehre von den Kirchen-Tonarten, nicht blos wegen der Behandlung der in ihnen gesetzten Choräle, sondern auch, weil selbst die Abweichungen des alten Tonarten-Systems unserm neuern System zur Bestätigung und Befestigung gereichen. Die Entwickelung der Durchgänge wird vollendet, alle bisherigen Tonbildungen werden zur Begleitung weltlicher Melodien verwendet.

Hiermit ist Melodik und Harmonik vollständig behandelt und schon zu mannigfachen Kunstzwecken angewendet. Diese Anwendung ist jedoch stets von Aussen bedingt, entweder durch eine gegebne Melodie, die begleitet, aber nicht geschaffen oder verändert werden soll, oder durch Beschränkung in den Mitteln der Darstellung. Hauptzweck der bisherigen Lehre ist die Gewinnung der Kunstmittel; selbst die eingeführten Kunstformen sind nicht sowohl um ihrer selbst willen (sie kehren später erst mit zureichender Ausstattung wieder) eingeführt, als um jenes Zweckes willen. Diese ganze Entwickelung nach ihrem Hauptinhalte benannt, stellt sich demnach als

erster Theil
der reinen Kompositionslehre

dar. —

Von hier aus werden nach einander alle Kunstformen entwickelt; sie treten hervor, je nachdem man das Vorhandne bald nach der einen, bald nach der andern Seite hin bewegt.

Zuerst fassen wir die musikalischen Sätze in der Weise auf, wie wir sie im Obigen betrachtet, als bestehend aus einer Hauptstimme und begleitenden Nebenstimmen. Aus dieser Fassung, die wir die homo-

phone nennen, treten alle kleinern Formen, des Tanzes, Marsches u. s. w. hervor, vollendeter, als unter Grundlegung der Naturharmonie im ersten Theil möglich war.

Sodann fassen wir die Harmonie als gleichzeitige Verbindung von Stimmen, deren jede selbständigen Gehalt und Karakter hat; von hieraus bilden sich nach einander die Formen polyphoner Schreibart aus: zunächst Figuration und Nachahmung mit den aus ihnen hervorgehenden Formen. Da nun aber in polyphonen Sätzen keine Stimme Hauptstimme ist, sondern jede zu ihrer Zeit vorherrschen kann und alle nach Selbständigkeit trachten, so führt dies auf den Gedanken, von zwei oder mehr polyphonen Stimmen jede zu ihrer Zeit als Hauptstimme zu gebrauchen. Dies leitet auf die Formen der Fuge, des Kanon u. s. w., die sich nach und aus einander entwickeln unter dem Gesetze des einfachen, doppelten und mehrfachen Kontrapunkts. Diese ganze Entwickelung stellt sich dar als

Zweiter Theil
der reinen Kompositionslehre
oder
Formlehre,

und beschliesst die reine Kompositionslehre, zu der die angewandte nächst dem ihr unmittelbar angehörigen Inhalte noch vielfache Ergänzungen nachbringt. Namentlich werden hier diejenigen zusammengesetzten Kunstformen (Rondo u. s. w.) gezeigt, die keiner besondern Vorübung in der reinen Kompositionslehre bedürfen und besser gleich in Anwendung auf bestimmte Instrumente oder Stimmen gelehrt werden.

6. Vorläufige Rechtfertigung dieses Weges.

Nächster Lohn dieser vollständigen und systematischen Entwickelung ist: dass keine der spätern Formen (auch die, welche man für die schwierigern hält, z. B. Fuge und Kanon) schwerer erreichbar ist, als jede vorhergegangne; denn jede ist nur weitere Folge der vorigen; jede erscheint zwar zusammengesetzter, zahlreichern Rücksichten unterworfen, findet aber in demselben Grade geübtere Kräfte und genügenden Vorbau. Indem sich eine Form aus der andern durchaus vernunftgemäss entwickelt, zeigt jede sich als vernünftiges, sinnvolles Kunstgebilde und als unentbehrliches Glied in der Unterweisung des Kunstjüngers; — und zwar das Letztere theils um ihrer selbst willen, theils wegen des weiter daraus Folgenden. Es fallen also jene von Halb-Unterrichteten angeregten Vorurtheile, dass gewisse Kunstformen (etwa die Fuge u. A.) veraltet seien, ganz weg. Sie sind für sich an ihrer Stelle unersetzlich, und für weitere Entwickelungen und die vollendete Künstlerbildung unentbehrlich.

In dieser Folgerichtigkeit und gerechten Erkenntniss legt die Kompositionslehre ihre zweite Rechtfertigung ab, während ihre erste darin liegt, dass sie ihre Aufgabe vollständig auf sich nimmt.

Es versteht sich übrigens, dass jene Vollständigkeit, welche als Bedingung der Kompositionslehre anerkannt wird, nicht im materiellen Sinne zu fodern ist. Nicht alle möglichen Gestaltungen kann eine Lehre geben, zumal da die fortlebende Kunst deren täglich neue hervorzurufen vermag; diese Vollständigkeit, wenn sie erreichbar wäre, müsste man verderblich nennen, denn sie würde der eignen Thätigkeit des Jüngers schlechthin ein Ende machen. Wohl aber muss die Lehre alle wesentlichen Gestaltungen aufweisen, und von ihnen aus die Wege anbahnen, auf denen man zu allen übrigen gelangen kann, die schon irgendwo hervorgebracht sind, oder noch künftig herausgebildet werden können. Nur wenn die Kompositionslehre dies erfüllt, ist sie wahre und befriedigende Kunstlehre, erweiset sich auch darin dem Wesen der Kunst treu, dass sie sich vom ersten Anknüpfen durch alle Glieder organisch bewegt, und dass jede künftige organische Anbildung sich ihr nothwendig anschliessen, jeder Fortschritt der Kunst ihr weitere Fortführung darbieten, nicht aber zur Widerlegung werden kann.

Wir haben schon oben erkannt, dass abgesonderte Behandlung der verschiednen Lehrtheile (der Melodik, Harmonik u. s. w.) dem Wesen der Kunst entgegen, und nicht durchzuführen ist. Jetzt zeigt der Ueberblick des Weges, den wir einzuschlagen gedenken, dass auch unsre der Uebersicht wegen getroffnen Eintheilungen nicht streng aufrecht zu halten sind. Schon von einer einzigen Tonreihe bilden wir Perioden, die ein selbständig Musikstück sein können; schon mit dem aus der Naturharmonie abgeleiteten zweistimmigen Satze bilden wir Tonstücke in zwei oder drei Theilen. Beiderlei Produkte gehören aber, wie manches noch Folgende, eigentlich der Formlehre an. Umgekehrt wird erst in der Formlehre das Verhalten zweier oder mehrerer Stimmen betrachtet, die mit einander ihre Stellen verwechseln sollen (doppelter und mehrfacher Kontrapunkt), was beides eigentlich der Elementarkompositionslehre angehört hätte. Endlich wird ein Theil der Formlehre erst in der angewandten Kompositionslehre vollständig abgehandelt.

Dies alles sind keineswegs Verstösse oder Inkonsequenzen gegen die aufgestellte Ordnung, sondern vielmehr Beweise für den leitenden Grundsatz: dass nicht abstrakte Verstandeseintheilung, sondern das Wesen der Kunst selbst uns leiten und bestimmen darf. Es ist eine falsche Methode, eine nur scheinbare Systematik, Alles zusammenzustellen, was unter eine Rubrik, unter einen Namen gebracht werden kann, — z. B. die ganze Harmonik, oder die ganze Fugenlehre u. s. w.

für sich abhandeln zu wollen. Dies sind Abstraktionen, die dem Wesen, der Natur der Sache fremd und der künstlerischen Ausbildung des Schülers zuwider sind: denn sie überhäufen ihn mit einer Masse von Anschauungen und Regeln, die er nicht sofort, sondern zum Theil erst viel später in das Leben treten lassen kann, bis dahin also als todte Gedächtnisslast mit sich herumtragen und gegen die er abgestumpft sein muss, wenn endlich die Zeit des lebendigen, fröhlichen Gebrauchs gekommen ist. Unsre Lehre hat sich vielmehr auch darin als eine praktische, als wahre Kunstlehre zu bezeigen, dass sie den Schüler sobald als möglich zum Selbstbilden, zum Schaffen, zu der eigentlichen künstlerischen Thätigkeit fördert, ihm auf jedem Punkte der Bahn das dazu Nöthige, aber nur das eben hier Nöthige giebt, und jede Lehre, jede Aufweisung oder Regel sogleich wieder zu lebendiger That des Schülers, zu künstlerischem Schaffen überführt.

7. Anlage des Lernenden.

Da wir oben (3) die Kompositionslehre nicht blos für künftige Komponisten, sondern für jeden nach tieferer Bildung Strebenden als unerlässliches Studium bezeichnet haben, so fragt sich: welche Anlage sie fodre, wer von ihrem Studium Frucht zu erwarten habe? — Durchaus jeder, dem umfassendere und tiefere Kenntniss der Tonkunst am Herzen liegt, und der Lust und Empfänglichkeit für die Kunst und soviel Sinn für sie in sich trägt, als jeder Ausübende (Sänger oder Spieler) nöthig hat.

Kann aber jeder, der diese Eigenschaften mitbringt, durch die Kompositionslehre zu musikalischen Kompositionen befähigt werden? — Diese Frage lässt sich nicht unbedingt beantworten. Gewiss kann jeder des Denkens und musikalischer Vorstellungen fähige Mensch durch Studium der Komposition in den Stand gesetzt werden, alle musikalischen Formen, Tonstücke aller Art hervorzubringen; schon dies wird ihm gewandtere Einsicht in die Werke der Kunst ertheilen. Allerdings erfodert aber das höchste Vollbringen — Genius, wahrhaft schöpferische Kraft; und auch das nicht geniale, aber belebte und belebende Bilden gelingt nur derjenigen Naturkraft, die wir Talent nennen*. Wem der Genius inwohnt, der weiss es in der rechten

* Herzlich wünsche ich von den Jünglingen, die Komposition zu ihrem Lebensberufe wählen (und von ihren Eltern oder Vorgesetzten), dass sie wohl abwägen, was ich über diese Wahl in der allgemeinen Musiklehre gesagt habe. Tiefer ist die von so viel Missverständnissen umgebne »Talentfrage«, so wie die Wichtigkeit gründlicher und umfassender Bildung der Lehrer, auch mit Hülfe der Kompositionslehre, in des Verf. Methodik (»Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts«, 1855 bei Breitkopf und Härtel) behandelt.

Stunde und in rechter Weise. Niemand darf es ihm dann sagen, oder kann es ihm abstreiten. — Das erste Zeichen von Talent ist Trieb zur Sache. Das Talent hat vielfache Abstufungen und mehr als eine Seite; es kann mehr oder weniger, nach mehrern Seiten und sehr hoch ausgebildet werden und dann zu glücklichen und wichtigen Erfolgen führen. Wie gross aber, und welcher Ausbildung und Steigerung es fähig sei, kann Niemand vorausbestimmen, weder der, dem es inwohnt, noch ein Anderer; es muss versucht, entwickelt und bewährt werden. Unleugbar spiegelt uns Eitelkeit, oder vorübergehendes Gelüst oft ein Talent bedeutender vor, als es ist. Aber abgesehn von diesen Täuschungen, die vor dem tiefern Bewusstsein in uns nicht Stich halten, kann man allgemein und sicher behaupten: jedem, der Trieb zur Sache hat, wohnt stärkeres Talent bei, als er selber weiss und glaubt; oder vielmehr: jedes Talent ist einer höhern Ausbildung und Kräftigung fähig, als vorausgewusst werden kann. Denn es begreift sich, dass wir, uns selber ohne Leitung überlassen, unser Talent oft solchen Aufgaben zuwenden, zu denen die Voraussetzungen, die volle Anschauung und Vorbildung fehlen; in diesen, gerade den Begabten am häufigsten treffenden Fällen führt dann Misslingen leicht auf kleinmüthige Zweifel an unsrer Anlage, weil wir noch nicht zu erwägen vermögen, wie weit sie durch Ausbildung gesteigert und gestützt werden kann und muss. Wer also lebhaften Trieb in sich fühlt, darf das Studium und die Entwickelung seiner Anlage mit Zuversicht unternehmen und in dem Maass Erfolg hoffen, als er dafür arbeitet.

Umgekehrt mag aber auch der Begabteste versichert sein, dass ohne Lehre und Bildung sein Talent unentwickelt und thatlos bleiben muss. Die Meister aller Zeiten, von Bach und Händel, bis auf Mozart und Beethoven, waren nicht blos hochbegabte, sondern auch (jeder nach dem Standpunkte seiner Zeit) durchgebildete Künstler; und wo ihre Bildung mangelhaft war, da vermochte auch ihr Genius nicht zur Vollendung zu dringen. Wer dennoch an der Unerlässlichkeit der Vorbildung zweifeln möchte, der versuche sich nur ohne dieselbe an einer grössern Aufgabe, etwa einer Fuge oder einem Symphoniesatze; oder erwäge, wie viel Zeit und Anstrengung ihm schon kleinere Leistungen abfodern, in Vergleich mit dem leichten Wirken des Meisters. Und wenn er auch meinen sollte, dass ihm Dies oder Jenes gelungen sei und noch Manches, trotz mangelhafter Bildung, gelingen werde: so berechne er die Zeit, die das vermeintlich Gelungne ihm gekostet, und überlege, ob sein Weg ihm wohl verheisse, so viel zu schaffen, als ein darauf verwendetes Leben werth ist. Man täusche sich dabei nicht mit dem Einwand: es komme nicht auf die Zahl, sondern auf den Werth der Leistungen an. Dies ist von der einen Seite wahr; aber von der andern ist es Bedingung hohen Gelingens, dass

man viel gearbeitet habe; alle unsre Meister haben sehr viel, ja oft unglaublich viel gearbeitet, und sind erst dadurch zur Vollendung gelangt.

8. Vorbildung des Lernenden.

Schon oben (4) ist gesagt, dass die Kompositionslehre nur diejenigen Kenntnisse voraussetzt, die jeder Musikausübende besitzen muss und die in der allgemeinen Musiklehre mitgetheilt sind. Möglicherweise kann mit ihnen und einem nur geringen Grade von Fertigkeit in der Ausübung die Kompositionslehre verstanden und durchgeübt werden.

Allein das ist gewiss, dass ein höherer Grad, wo möglich Tüchtigkeit in Spiel und Gesang das Kompositionsstudium unermesslich erleichtert und befruchtet, und um so mehr, je mehr man sich gewöhnt und gebildet hat, mit Sinn und Antheil zu spielen und zu singen und sich die musikalischen Wirkungen auch ohne Instrument, durch die blosse Phantasie deutlich vorzustellen. Vor allen Instrumenten aber verdient das Pianoforte den Vorzug. Höheres Gelingen in der Komposition ist ohne befriedigende Bildung im Gesang und Pianofortespiel schwerlich zu hoffen*. Wer ausserdem noch ein Streichinstrument und wo möglich ein Blasinstrument in seiner Gewalt hat, wird davon die erwünschtesten Folgen erfahren.

Hiernächst ist äusserst wünschenswerth, dass der Kompositionsschüler sich vor und neben seinem Studium mit den Werken der Meister, vor allen mit Seb. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, so viel nur irgend möglich vertraut mache und seinen Geist an ihren Schöpfungen entzünde und erhebe. Selbst wenn ihm für einen oder den andern** der Sinn noch nicht aufgegangen wäre, darf ihn das nicht abhalten, unablässig eben zu diesem zurückzukehren und den hier empfundenen Mangel in seiner Bildung oder Empfänglichkeit zu überwinden. So darf ihm auch keine Kompositionsgattung oder Form, in der unsre Meister geschrieben haben, unvertraut bleiben. Diese Erinnerung möge jeder ernstlich Strebende um so reiflicher erwägen und beherzigen, je häufiger Klavierlehrer in unsern Tagen sich und ihre Schüler nicht nur von den ältern Formen (z. B. der Fuge)

---

* Der Verf., der hier aus reicher Erfahrung spricht, hat nur zwei Schüler, — beide Meister auf der Violine, der eine gewandter und vielerfahrner Orchesterdirigent — den Mangel der Klavierbildung erfolgreich bekämpfen sehn; und dennoch ist er gerade in den grössern und freiern Formen fühlbar geblieben.

** Wer mit Seb. Bach noch nicht bekannt oder in ihm einheimisch geworden, dem kann die vom Verf. bei Challier in Berlin herausgegebene »Auswahl aus S. Bach's Kompositionen« (zweite Ausgabe) als Einführung dienen.

sondern auch von den neuern Meistern (sogar von Beethoven, unter dem Vorwande, er habe nicht klaviermässig geschrieben!! — er, der unerreichte Schöpfer in aller Instrumental- und in der Klaviermusik bis auf diesen Tag!) ab und zu blos technischer und einseitiger Virtuosenbildung hinwenden.

Dass endlich humanistische Bildung dem Musiker wie jedem Andern von unberechenbarem Gewinn ist, versteht sich ohne Weiteres von selbst.

Dies Alles vorausgesetzt wenden wir uns wieder zum Kompositionsstudium selber zurück.

9. Aufgabe des Schülers.

Die Kompositionslehre ist Kunstlehre: sie soll das Können (denn die Kunst hat ihren Namen vom Können), die That, nicht blosses Wissen überantworten. Der Kompositionsschüler darf sich also durchaus nicht daran genügen lassen, alles, was die Lehre enthält, zu verstehn und zu wissen; er muss es selbst hervorbringen können, und zwar in vollkommner Sicherheit und Geläufigkeit. Nur dies kann als wahre Künstlerbildung gelten.

Der Weg dahin ist unablässiges Bilden und Schaffen. Dies fodert die unabsehbare Reihe vorhandner und noch hervorzubringender Kunstgestaltungen, dazu ermahnt das Beispiel der grossen Meister. Denn diese alle erwarben und bewährten ihre Meisterschaft, wie schon gesagt, nicht anders als durch höchst zahlreiche Werke; und wenn bisweilen schon ihre ersten Gebilde den Stempel genialer Anlagen trugen, so ist doch genau nachzuweisen, welche Massen von Arbeit dazu gehörten, sie von diesem unfertigen Beginnen zur Vollendung zu heben. — Auch diese Masse der Uebung wird durch geordnete Lehre allein möglich und auf das Rechte gelenkt, während selbst der begabte Naturalist stets in Gefahr ist, seine vereinzelten Versuche von der Bahn abirren zu sehn.

Die Uebung muss sich durchaus über alle Formen verbreiten, selbst wenn zu einer Reihe von Formen besondre Neigung vorzugsweise hinzöge, oder eine andre weniger zusagte. Denn schon die allgemeine Uebersicht (5) der Lehre zeigt, dass eine Gestaltung aus der andern hervortritt und jede nur aus den ihr voraufgegangnen sicher gefasst werden kann, dass ferner jede von ihnen eine Seite der Kunst aufdeckt, deren Anblick und Besitz nur mit Hülfe dieser Gestaltung gewonnen werden kann. Wer also z. B. sich vorsetzen wollte, nur für die Oper zu schreiben, dürfte die Formen der Fuge und andre ähnliche nicht versäumen, so selten sie auch in Opern angewendet werden; denn

er lernt an ihnen eine Seite seiner Kunst kennen und benutzen, deren er sonst nie vollkommen mächtig würde *.

Wer diese Treue und Folgsamkeit gegen die Lehre versäumt, wer etwa in dilettantischer Wähligkeit und Kunstschmeckerei über die einfachern und allerdings oft gebrauchten und gehörten Anfänge, oder über spätere, vielleicht eben heute nicht moderne Kunstformen hinwegschlüpft, um nur rasch zu dem zu gelangen, was ihm anziehender, neuer, eigenthümlicher dünkt: der wird nie in den vollen Besitz seiner Kunst kommen, der wird eben das, wonach er strebt, verfehlen. Denn diese Wähligkeit lässt ihm den grössten Theil der Kunstbildung fremd bleiben und schiebt ihn unvermeidlich auf die Bahn irgend einer Manier und des Schlendrians, die den Künstler nicht das thun lassen, was seiner Aufgabe gemäss ist, sondern was ihm beliebig und bequem. Vor diesem Abwege, und dem noch unkünstlerischern der Gesuchtheit und Bizarrerie bewahrt am sichersten eine treu nach allen Seiten hinausgeführte Bildung; sie gewöhnt und befähigt den Geist, auch künftig nicht persönlicher Vorliebe, oder der nur Neues, Besondres suchenden Eitelkeit, sondern der künstlerischen Pflicht zu gehorsamen.

10. Folgsamkeit des Schülers.

Die Studien des Jüngers müssen aber nicht allein vollständig sein, sie müssen sich auch streng der Ordnung des Lehrgangs bequemen. Dies ergiebt sich schon aus dem, was (6) über folgerichtige Entwickelung einer Form aus der andern gesagt ist; es ist keine derselben ohne die vorhergehenden zu gewinnen. Allein wir müssen noch aus einem andern Grunde darauf aufmerksam machen. In unsern mit Musik überfüllten Tagen nämlich ist es natürlich, dass Jeden eine Menge musikalischer Vorstellungen umschweben, die sich in seine Arbeit einschleichen möchten, bevor noch der Lehrgang auf sie hingeführt hat. Wem fielen nicht bei den ersten Akkordentwickelungen einige Harmonien ein, die er irgendwo gehört und die ihm füglich anziehender erscheinen mögen, als die bisher gelehrten? Keine Lehre kann dem abhelfen, sie kann unmöglich alles auf einmal bringen, oder gerade das zuerst mittheilen, was Diesem oder Jenem ausser Ordnung und Zusammenhang einfällt. Offenbar kann folgerichtige Entwickelung mit solchen zufälligen und unzeitigen Einschiebseln nicht bestehn, muss durch sie verwirrt und gestört werden. Wer sich nun in seinen Uebungen dergleichen gestattet, wer sich nicht streng auf die jedesmaligen Gränzen und Grundsätze beschränkt, auf die ihn der Lehrgang geführt: der verletzt

* Vergl. hierbei die Einleitung zum zweiten Theile.

die Zucht der Lehre, verwirrt sich selbst, und verliert die Sicherheit des Gelingens.

Es sind aber nicht allein diese zufälligen Einmischungen, welche die Zucht der Lehre verbietet, sondern überhaupt alle Abweichungen. In dieser Hinsicht ist besonders zweierlei zu bemerken. Erstens kann man zu mancher Gestaltung auf mehr als einem Wege gelangen, da alle Kunstgestaltungen auf vielfache Weise mit einander zusammenhängen*. Auch in diesen Punkten darf der Jünger nicht die Ordnung des Lehrgangs verlassen, wenn er sie nicht für die weitere Folge zerrütten will; dass diese Ordnung nicht ohne tiefere Gründe getroffen worden, kann nicht hier, sondern nur aus den Entwickelungen der Musikwissenschaft geprüft werden; der Schüler muss es einstweilen für wahr nehmen. Zweitens ist bald zu bemerken, dass in spätern Abschnitten der Lehre Gebote zurückgenommen oder doch beschränkt werden, die in frühern unbeschränkt ertheilt werden mussten, dass z. B. die Akkordentwickelung endlich auf Folgen von offenbaren Quinten führt, die zuvor ausdrücklich verboten waren. Allein dies geschieht nicht aus Inkonsequenz der Lehre, oder Uebereilung bei den anfänglichen Vorschriften, sondern weil erst der Fortschritt das neue Recht hervorbringt, die früher nothwendige Beschränkung gerechterweise aufheben kann, — weil die ganze Kunst und Lehrentwickelung nichts Anderes ist, als stetig fortschreitende Befreiung von den Schranken der anfänglichen Dürftigkeit.

11. Bedeutung der Kunstgesetze.

Denn die ächte Kunstlehre hat Höheres und Wahrhafteres zur Aufgabe, als nach willkürlicher Benutzung oder irgend welchen von aussen hereingeholten oder aus einseitiger Wahrnehmung geschöpften Gesetzen (z. B. dass Etwas mehr oder weniger angenehm klinge) Einiges als »falsch« absolut zu verbieten und Anderes als nothwendig oder »richtig« absolut vorzuschreiben, wie frühere Theoretiker** wohl beliebten. Die Idee der Kunst ist zu tief und deren Aufgabe durch alle Jahrhunderte zu umfassend, als dass mit dergleichen Gesetzgeberei viel auszurichten wäre. Nur jene Idee ist der Kunst eignes oberstes Gesetz; nur diesem Gesetze ist alles im Kunstleben Erschei-

* Wie ja selbst die strengsten Disziplinen, Mathematik und Philosophie, manchen ihrer Sätze von mehr als einem Punkt aus erweisen.

** und Neuere! Vergl. meine Schrift: »Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit«, (Breitkopf und Härtel) die ich allen Lehrern zur Beherzigung in die Hand geben möchte. Und Neueste! — denn es fehlt niemals an solchen, die zwar Antriebe zum Lehren und Buchmachen finden, nicht aber den Trieb und die Kraft, erst selber fortzulernen und dem Fortschritte mit Tapferkeit und Gewissenhaftigkeit im Lehrberufe sich anzuschliessen.

nende — aber ihm unbedingt — unterworfen. An sich selber ist schlechthin Nichts absolut falsch oder richtig, sondern Alles recht und nothwendig, soweit es der Idee dient, und Alles falsch und unzulässig, soweit nicht. Daher eben ist geistige Durchbildung nöthig, wenn die Idee der Kunst in ihrer Tiefe und Wahrheit erfasst werden soll*; daher ist es die unerschöpfliche reiche und wichtige Aufgabe der Kunstbildung, der sich jede Kunstlehre unterziehen muss, Alles nach seinem Wesen und Sinn zu erkennen und zu verwenden. Bei der Arbeit für dieselbe findet der Jünger nur in der Folgerichtigkeit und Zeitgemässheit des Lehrgangs Sicherheit und Erleichterung; darum darf ihn auch die Voraussicht, dass gewisse in frühern Lehrabschnitten gegebne Vorschriften später wegfallen werden, nicht früher als die Lehre will, von der Befolgung dieser Vorschriften entbinden.

Hier ist nun im Voraus eine Ausdrucksweise zu erläutern, die im Laufe der Lehre öfters auftritt. Oft nennen wir irgend eine Tonfolge oder Tonzusammensetzung kurzweg »missfällig, widrig,« auch wohl »falsch und unzulässig,« und dies muss im Widerspruch erscheinen mit der obigen Grundwahrheit. Allerdings sind auch solche Bezeichnungen unrichtig oder wenigstens ungenau. Von jeder Kunstgestaltung kann der Wahrheit gemäss nur behauptet werden, dass sie an dieser Stelle, unter diesen Umständen, für diesen Zweck — die rechte sei oder nicht. Hieraus folgt aber, dass das Urtheil nur aus einer Prüfung der Verhältnisse — aus einer Untersuchung: was diese Tongestalt besage oder enthalte, und was der Idee dieses Kunstwerks gemäss sei, — hervorgehn könne. Wenn man so urtheilen kann und darf (und dies ist allerdings das einzig rechte Urtheilen), dann wird man nicht sagen: diese Tongestalt ist falsch, oder richtig; sondern: sie hat diesen Inhalt, hat diese Empfindung, Vorstellung angeregt, und dieselbe ist der Idee des Kunstwerks entsprechend oder nicht; folglich ist die Tongestalt an dieser Stelle die rechte oder nicht. Dies, wie gesagt, ist die einzig wahre Form des Urtheils.

Allein man begreift leicht, dass im lebhaften Fortgang der Lehre nicht immer Zeit ist zu so erschöpfender Untersuchung, dass in den meisten Fällen die Gründe, aus welchen eine Tongestaltung an diesem Orte missfällig bemerkt wird, schon aus dem Vorhergehenden ersichtlich sein müssen, oder in andern Fällen die unmittelbare Anschauung für den Lehrzweck überzeugend genug ist. In all' diesen Fällen wär' es pedantisch, oder vielmehr unausführbar, auf ein erschöpfendes Urtheil auszugehn. Jene verwerfenden oder ablehnenden Aussprüche sind also vorerst nur auf den gegebnen Fall zu beziehn, und haben ihre nächste Rechtfertigung in der unmittelbaren Anschauung, oder im Vorausgegangnen.

* Hierüber wird »die Musikwissenschaft« Näheres zu bringen haben.

Die letzte Rechtfertigung, so wie die wissenschaftliche Begründung der Lehre überhaupt ist nur in der Musikwissenschaft, und nicht in diesem Werke zu geben.

12. Methode und Lehre der Uebung.

Der Gang der Lehre ist: von der ersten Gestaltung an den Sinn jedes wesentlichen Gebildes aufzuweisen, dann die Folgen aus dieser Betrachtung für künstlerisches Schaffen zu zeigen. Bei jedem neu zutretenden Gebilde wird nach der Betrachtung seines Wesens zuerst die Rückwirkung auf frühere Bildungssphären, dann die Fortwirkung zu erwägen sein. Bei den zusammengesetzten Bildungen wird für den nicht durchgebildeten Musiker oft die Unmöglichkeit einleuchtend, alle Verhältnisse und Bedingungen zugleich zu fassen. Hier giebt die Lehre erleichternde oder anbahnende Maximen an die Hand, dergleichen an manchem Orte nicht wohl zu entbehren, die aber noch weniger, als die einstweiligen Kunstregeln, deren oben gedacht wurde, als absolute Gesetze angesehn sein wollen.

Die Thätigkeit des Jüngers muss sich diesem Gang' eng anschliessen. Erst muss ihm das Wesen jedes gegebnen, oder von ihm erfundnen Gebildes zur Empfindung und geistigen Anschauung und zur Ueberzeugung in seinem künstlerischen Gewissen kommen. Von dieser Erkenntniss muss er die verschiednen Wege nachgehn, auf denen die Lehre zu neuen Bildungen fortschreitet. Jeden dieser Wege aber, die von der Lehre nur angebahnt werden, muss er, so weit es möglich ist, in unablässigem Versuchen und Weiterbilden fortsetzen, um soviel Gestaltungen wie möglich selbst hervorgebracht und sich vor Augen gestellt zu haben, und damit eben den höchsten Grad von Gewandtheit und Geläufigkeit im Bilden zu erlangen; bis Anschauung und Darstellung, Empfinden und Bilden untrennbar verschmelzen und zuletzt das unmittelbare Gefühl auch da sich treffend ausspricht, wo das leitende klare Bewusstsein nicht hinfolgen kann. — Eine Seite dieser Gewandtheit ist: Alles, was die Lehre der Kürze und Bequemlichkeit wegen nur in einer oder wenigen Tonarten nachweist, in jeder beliebigen Tonart mit Leichtigkeit darstellen zu können*. Eine andre, für die angewandte Komposition

* Hierzu — überhaupt zur Nachholung dessen, was der Unterricht in Spiel und Gesang meistens versäumt, zur Erweckung und Erhöhung der eignen Vorstellungs- und Auffassungskraft — giebt die Kompositionslehre beiläufig, aber genügend Anlass. Die hierauf, überhaupt auf Methode und Einübung bezüglichen Mittheilungen sind grösstentheils als Anmerkungen unter fortlaufenden Nummern (1) . . . . 2) u. s. w.) gegeben. Auch die spätern unter a) . . . b) u. s. w. eingeführten Anmerkungen gehören dahin. Die wichtigsten Gegenstände für die Uebung sind durch bestimmte Rubriken als »erste Aufgabe, zweite« u. s. w. hervorgehoben worden. Diese müssen bis zu vollkommener Geläufigkeit durch-

und vollendete Bildung unerlässliche Foderung ist: das Erfundne in jedem der üblichen Schlüssel, partiturmässig ebensowohl, als in gedrängterm Auszuge, mit Leichtigkeit abfassen zu können. Anleitung dazu findet sich für die ihrer Bedürfenden in der allgemeinen Musiklehre. Diese Schreib- und Lesefertigkeit kann neben dem Studium der reinen Kompositionslehre leicht errungen, möge jedoch nicht bei den Arbeiten dieses Studiums angewendet werden, weil es in diesem Zeitraume vom Zusammenfassen der Gedanken, besonders der Stimmen abzieht.

Alles, was geschaffen werden soll, muss der Jünger vermögen, ohne Hülfe eines Instrumentes klar und sicher sich vorzustellen. Dies ist nicht blos äusserlich nothwendig, weil nicht immer ein Instrument zur Hand ist, und grössere Kombinationen sich doch nicht auf irgend einem Instrumente verwirklichen lassen, auch das Probiren (oder gar Zusammensuchen) von Orchester- und Gesangsätzen am Klavier leicht dazu verleitet, klaviermässig, statt orchester- oder gesangmässig zu schreiben: es ist auch unerlässlich, dem Ideengange Selbständigkeit und höhere Sicherheit zu verleihn. Der allmählige und stufenweise Gang der Lehre wird diese Fähigkeit in jedem, der vom ersten Beginn sein Vorstellungsvermögen übt und sich der äusserlichen Hülfsmittel enthält, sicher erziehn.

Was man sich vorgestellt oder ersonnen hat, das muss rasch, entschieden, wo möglich in Einem Zuge niedergeschrieben werden, ohne Zaudern, selbst wenn sich während der Abfassung Zweifel geltend machen. Ist aber dieser erste Entwurf geschlossen, dann kommt die Arbeit der Prüfung nach allen Seiten, nach allen eben geltenden Vorschriften, erst ohne, dann mit Hülfe des Instruments. Diese Prüfung muss von der Idee und Anlage des Ganzen beginnen und mit Ausdauer und Schärfe bis in die einzelnen Bestandtheile dringen. Scharf und klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft, eigensinnig prüfen, — das sind die drei der Vollendung vorangehenden Pflichten des Künstlers.

Erst wenn irgend ein Hauptabschnitt, z. B. von dem zwei- und doppelzweistimmigen Satz, oder von der Modulation, ganz durchgearbeitet und zugleich die Fähigkeit, aus freiem Geist, ohne Hülfsmittel zu arbeiten, hinlänglich bewährt ist: erst dann ist es rathsam, am Klavier durch Improvisation in dem gegebnen Stoffe den Sinn zu erfrischen, und zugleich sich zu gewöhnen, die im Innern sich entfaltenden Ideen sogleich durch Töne zu verwirklichen*. Auch aus

---

gearbeitet werden. Die nicht besonders hervorgehobenen Aufgaben wird der fleissige Schüler ebenfalls nicht versäumen, wenigstens gelegentlich und von Zeit zu Zeit sich auch an ihnen versuchen.

* Hierzu der Anhang A.

diesem Grund ist Fertigkeit auf dem Piano für den Tonsetzer höchst fördersame Ausrüstung. Andre Instrumente können dieses nächst der Orgel umfassendste Instrument nur sehr unzulänglich ersetzen.

Endlich aber ist besonders für die spätern Abschnitte der Lehre das Studium der Meisterwerke von höchster Wichtigkeit; der Jünger muss nicht blos schauen, was in ihnen geschehn ist, sondern auch untersuchen, aus welchen Gründen der Meister so und nicht anders verfahren, welche andern Wege sich ihm dargeboten und wohin sie geführt hätten.

Erstes Buch.

Elementar-Kompositionslehre.

Erste Abtheilung.

Die einstimmige Komposition.

Erster Abschnitt.

Die ersten Bildungen.

1. Die Tonfolge und ihre Arten.

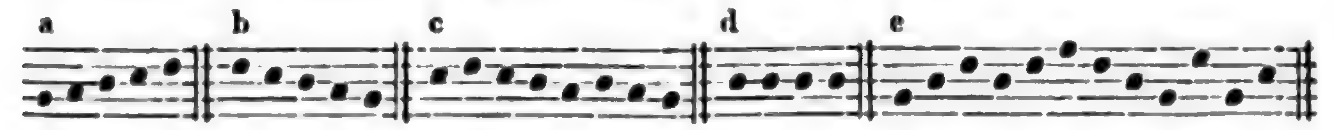
Betrachten wir irgend ein Tonstück, so sehen wir, dass es aus einer oder mehrern gleichzeitig mit einander gehenden Tonreihen besteht, die von einer oder mehrern Singstimmen, von einem oder mehrern Instrumenten vorgetragen werden sollen.

Wir beginnen mit dem Einfachsten, nämlich mit einer einzelnen Tonreihe, sagen wir einstweilen: Melodie.

Aber auch da haben wir wenigstens zweierlei zu unterscheiden. Jede Melodie enthält nicht blos Töne, die auf einander folgen, sondern auch eine bestimmte rhythmische Ordnung, welche angiebt, *wann* ein Ton dem andern folgen, *wie lange* jeder Ton gelten soll u. s. w.

Abermals ziehn wir uns auf das Einfachste und Erste zurück, auf die *Tonfolge*, und lassen einstweilen ihre rhythmische Anordnung bei Seite. Es kommt also vor Allem auf den Toninhalt, auf die Töne der Tonfolge an.

Diese können einander so folgen, dass wir von tiefern Tönen zu höhern, oder von höhern zu tiefern, oder auch hin und her gehn. Wir unterscheiden daher *steigende* (*a*) und *fallende* (*b*).

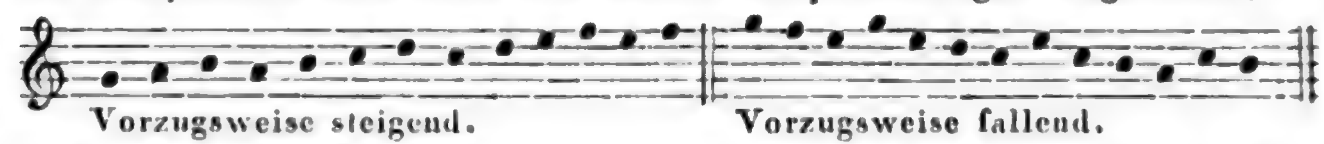


so wie solche Tonreihen, die bald steigen, bald fallen (*c*) und die wir *schweifende* nennen. Auch die Wiederholung ein und desselben Tons (*d*) kann uneigentlich als eine Art der Tonfolge angesehn werden. Endlich können die Töne einander *stufenweise*, wie bei *a*, *b* und *c*, oder *sprungweise* (*e*) folgen *.

---

* Schon hier können wir die Unerschöpflichkeit des Tonreichs gewahren. Schränkten wir uns nur auf *acht* Töne ein (verzichteten also auf alle höhern und tiefern Oktaven und alle Halbtöne, auf Tonwiederholungen und Tonreihen von weniger als acht Tönen), so würden wir doch mathematisch erweislich 40320 ver-

Man kann leicht bemerken, dass steigende Tonfolgen das Gefühl der Steigerung, Erhebung, Spannung erwecken, fallende das entgegengesetzte der Abspannung, Herabstimmung, der Rückkehr in Ruhe*, schweifende aber keine von beiden Empfindungen festhalten, sondern unentschieden an beiden Theil haben, zwischen beiden schweben; sie können aber, bei allem Abschweifen im Einzelnen, der Hauptsache nach einer von beiden Hauptrichtungen angehören, —



und dann tragen sie vorzugsweise deren Karakter. Soviel über die Richtungen der Bewegung; über die Art derselben bemerken wir nur, dass schrittweise Bewegung ruhiger, gleichmässiger und gleichmüthiger, sprungweise heftiger, unstäter, unruhiger ist. Das Nähere künftig.

Die Tonordnung.

Wir wollen nun Tonfolgen erfinden. Allein schon zuvor haben wir bemerken müssen (S. 21. Anm.), dass es deren selbst für wenig Töne fast unzählige giebt. Bei der weiten Ausdehnung unsers Tonsystems und bei der unübersehbaren Menge von Tonfolgen, die innerhalb desselben möglich sind, bedürfen wir also schon darum einer Anknüpfung, einer Grundlage, um nur überhaupt anfangen zu können; wir würden uns sonst gar nicht zu entschliessen vermögen, ob wir mit der einen oder einer andern Tonfolge von vielen, die uns einfallen, beginnen sollten.

Die natürlichste Grundlage für Tonfolgen ist die Reihe der

sieben Tonstufen,

da sie ja die Grundlage unsers ganzen Tonsystems** sind. Sie heissen bekanntlich

C D E F G A H

und bilden die normale Durtonleiter, oder die Tonleiter von *C* dur. So ist also

die Durtonleiter

---

schiedne Tonfolgen bilden können. — Allein der Künstler soll nicht rechnen und herauszählen, sondern aus freiem Geist erfinden können. Hierzu führt nicht die Mathematik, sondern höheres Bewusstsein oder Klarsehn in den Inhalt unsrer Tonfolgen.

* Wem sich dies in der Musik noch nicht fühlbar gemacht hat, der beobachte nur Redende, wie sich bei höherer Erregung (durch Freude, Zorn, u. s. w.) ihre Stimme erhebt, bis sie in Jauchzen oder Gekreisch übergeht, und umgekehrt, wie der Redeton bei Ermattung u. s. w. hinabsinkt.

** Allg. Musiklehre, 6. Ausgabe S. 12. Alle Hinweisungen auf dieses Buch sind auf die sechste Ausgabe zu beziehen, wiewohl die frühern Ausgaben meist auch genügen.

erste Grundlage für die zu bildenden Tonfolgen. Die triftigern Gründe dieser Wahl werden sich späterhin (bei der Erörterung der Molltonleiter und anderwärts) von selbst ergeben.

Das Erste, was wir von einer Tonfolge — wie von jeder menschlichen Aeusserung — wünschen müssen, ist: dass sie sich als etwas Fertiges, als etwas abgeschlossen für sich Bestehendes darstelle. Dies ist bei den sieben Tonstufen, wie sie S. 22 vor uns stehen, nicht deutlich erkennbar. Dass es nur diese sieben Tonstufen giebt (von Erhöhungen und Erniedrigungen sei vorerst nicht die Rede), kann uns zwar theoretisch bekannt sein; gehn sie aber, wie sie oben geschrieben worden, unserm Gehör oder dem Vorstellungsvermögen vorüber, so fehlt es an einem sinnlichen Zeichen, dass nach der siebenten Stufe *H* keine neue achte Stufe folgt. Dieses sinnliche Zeichen erlangen wir, wenn wir nach der siebenten Stufe die erste (in der höhern Oktave) wiederholen. Nun erst —

C *D* *E* *F* *G* *A* *H* *C*

zeigt das wiederkehrende *C*, dass mit *H* die Stufen vollzählig gewesen und nichts übrig geblieben, als der Wiederanfang.

Hiermit tritt dieser erste und letzte Ton als der vornehmste der ganzen Tonreihe, als

Tonika

hervor; er ist der, von dem ausgegangen und mit dem deutlich befriedigend geschlossen worden. Mit ihm ist die Tonfolge zu Ende, die Bewegung durch alle Tonstufen zur Ruhe gekommen.

Allein als diese erste Stufe zuerst erschien, war sie auch ein Ruhemoment; denn von Tonfolge, von Bewegung kann nur von dem Augenblick die Rede sein, wo von dem ersten Ton zum folgenden fortgeschritten wurde.

So stellen also schon an unsrer ersten Tonfolge die Momente

Ruhe, — Bewegung, — Ruhe

den ersten Gegensatz in der Musik dar. Die Tonika zu Anfang und Ende ist Ruhemoment, die Tonfolge von der Tonika ab bis wieder zur Tonika ist Moment der Bewegung.

C *D E F G A H* *C*

Ruhe Bewegung Ruhe

Dieser einfach hervortretende Gegensatz spricht das Grundgesetz aller musikalischen Gestaltung aus.

Wollen wir nun von dieser ersten uns gegebnen Tonfolge aus mehrere selbst bilden, so müssen wir, um sicherer zu gehn, dieselbe, also die Durtonleiter, ihren innern Verhältnissen nach näher kennen lernen.

Untersuchung der Tonleiter.

Betrachten wir sie also genauer in ihren einzelnen Schritten, so finden wir, dass sie ganze und halbe Töne* enthält, und nach deren regelmässiger Folge in zwei Hälften zerfällt, jede von vier Stufen, jede zwei ganze und einen halben Ton enthaltend:

$$\overset{}{C},\ \overset{1}{}D,\ \overset{1}{}E,\ \overset{\frac{1}{2}}{}F,\ -\ -\ G,\ \overset{1}{}A,\ \overset{1}{}H,\ \overset{\frac{1}{2}**}{}C.$$

Die eine dieser Viertonreihen (Tetrachorde) geht von der Tonika, *c*, aus, das andre Tetrachord geht nach *c* hin, beide finden in *c*, in der Tonika, ihren Vereinigungs- und Mittelpunkt:

$$\overbrace{G,\ A,\ H,\ C},$$
$$\qquad\qquad\overbrace{C,\ D,\ E,\ F}.$$

---

* Der Begriff von ganzem und halbem Ton muss zwar aus der allgemeinen Musiklehre vorausgesetzt werden. Doch möge für das etwaige Bedürfniss Einzelner wenigstens eine Beschreibung vom Ganzton und Halbton hier stehn, nur das Nöthigste enthaltend und auf dem Klavier nachweisend. Zwei von nebeneinanderliegenden Stufen herstammende und benannte Töne, zwischen denen noch ein Ton (auf dem Klavier eine Taste) inne liegt, bilden einen Ganzton; z. B. *c* und *d* (dazwischen liegt *cis* oder *des*), *e* und *fis* (dazwischen liegt *f*), *as* und *b* (dazwischen liegt *a*), *b* und *c*, dazwischen liegt *h*. Zwei von nebeneinanderliegenden Stufen oder ein und derselben Stufe benannte Töne, zwischen denen kein Ton (keine Taste) inne liegt, bilden einen Halbton, z. B. *h* und *c*, *c* und *cis*, *cis* und *d*. Die Unterscheidung von grossen und kleinen Halbtönen ist der Kompositionslehre entbehrlich.

** Es ist zwar aus der Musiklehre vorauszusetzen, dass die Durtonleitern Jedem, der Komposition studiren will, bekannt sind. Sollte sich aber Jemand irgend eine Durtonleiter nicht gleich sicher vorstellen können, so bietet die obige Ausmessung der Schritte der *C*dur-Tonleiter Aushülfe dar.

Wir wissen nämlich, dass auf jedem Ton unsers Tonsystems eine Durtonleiter erbaut werden kann, und dass alle Durtonleitern unter einander gleiche Verhältnisse haben; alle machen Schritte von

1, 1, ½, 1, 1, 1, ½ Ton,

wie oben *C* dur.

Wollen wir nun auf irgend einem Ton eine Tonleiter bauen, so schreiben wir von demselben aus die sieben Stufen bis zur Oktave hin, messen Schritt für Schritt die Entfernung der Töne, und besichtigen sie, wo es nöthig ist. — Wüssten wir z. B. die Tonleiter von *A* dur nicht, so schrieben wir von *A* aus die sieben Tonstufen nebst der Oktave

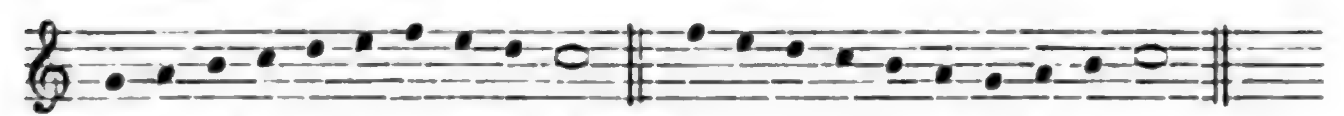
a, h, c, d, e, f, g, a

hin und messen jeden Schritt aus. *A—h* soll ein Ganzton sein und ist es auch, *H—c* soll ein Ganzton sein, ist aber nur ein halber, also zu klein; folglich muss er vergrössert, das heisst *c* erhöht, in *cis* verwandelt werden. Nun ist auch *cis—d* ein Halbton, *d—e* ein ganzer; beides nach Vorschrift. *E—f* soll ein Ganzton sein, ist aber nur ein halber; folglich muss *f* in *fis* — und aus gleichem Grunde zuletzt *g* in *gis* verwandelt werden. Oder wollte man die Tonleiter von *Des* dur bilden, so schriebe man erst die Stufenfolge

des, e, f, g, a, h, c, des

hin und untersuchte nun die Grösse der Schritte. *Des—e* soll ein Ganzton sein, ist aber dafür zu gross; man erniedrigt also *e*, und erhält den Ganzton *des—es*. Das weitere Verfahren erhellt von selbst. Eine leichtere Methode, sich alle Durtonarten insgesammt vorzustellen, giebt die allgemeine Musiklehre, S. 58.

Auch in dieser Gestaltung der Tonleiter finden wir die Tonika als Hauptpunkt, von dem die übrigen Töne aus- und nach dem sie hingehn, um den sich alle herumbewegen; *g* mit *a* und *h* geht nach *c* hin; *d*, *e* und *f* kommt von *c* her und bezieht sich auf *c* zurück. Somit erscheinen aber *g* und *f* als die äussersten Punkte der um *c* in Bewegung gesetzten Tonleiter; wir finden dieser Bewegung, so wie sie sich eben darstellte, kein Ziel, kein befriedigend Ende gesetzt, bis wir nach *c* zurückgekehrt sind, —



eine Bemerkung, deren Wahrheit wir leicht fühlen und die sich weiterhin bestätigen und fördersam erweisen wird. Denn in ihr werden wir das Grundgesetz für Harmonie und Modulation angedeutet und begründet finden und wollen schon jetzt die drei hier hervortretenden Buchstaben

G — C — F

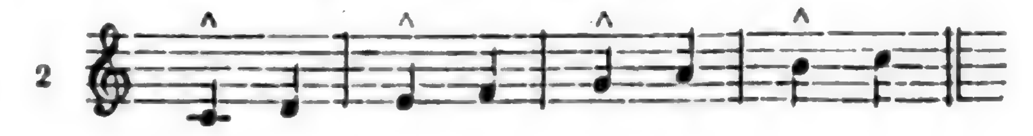
als eine bald bedeutungsreich werdende Formel merken. Für jetzt kehren wir auf die ursprüngliche Stellung der Tonleiter (von Tonika zu Tonika) zurück, um aus dieser uns gegebnen ersten Tonfolge weitere und höhere Gestaltungen zu entwickeln.

2. Rhythmisirung der Tonfolge.

Wir haben bis jetzt nur den Toninhalt der Tonfolgen nnd der Tonleiter betrachtet, und stillschweigend angenommen, dass ein Ton nach dem andern vor uns erklinge. Dies kann nun in gleichen Zeitabschnitten geschehn, oder in ungleichen, und letzteres auf sehr mannigfache Weise. Darum fangen wir bei der erstern Weise als der einfachsten an und setzen Folge und Geltung eines Tons nach dem andern gleichmässig, z. B. jeden Ton von der Länge eines Viertels.



Allein eine solche Zeitordnung der Töne kann nicht lange befriedigen, da in ihr ein Ton wie der andre unterschiedlos hinzieht. Wollten wir ausgedehntere Folgen von Tönen gleicher Zeitdauer unterscheidungslos vorüber gehn lassen, so würde die Wirkung noch unerfreulicher, ermüdend und verwirrend sein. Unser Gefühl drängt, zu unterscheiden, zu ordnen; es führt darauf, die ganze Reihe zu theilen und dadurch übersichtlicher, fasslicher zu machen. Die einfachste Theilung ist die durch die Zwei; mit ihr beginnen wir also:



und sind damit zu einer Taktordnung, und zwar zu der einfachsten, gelangt. Jeder Abschnitt (Takt) hat die gleiche Zahl gleicher Töne, die ganze Tonfolge ist in vier Takten — eine übersichtliche und wieder leicht theilbare Zahl — enthalten.

Diese Taktordnung ist vorerst nur vom Verstand ersonnen, nur auf dem Papier sichtbar. Damit sie auch dem Sinn und Gefühl merkbar, lebendig wirkend werde, zeichnen wir in jeder Tonabtheilung den ersten, mit ^ bezeichneten Ton, also *c*, *e*, *g*, *h*, durch stärkere Ansprache aus. Hieran, an der stärkern Betonung, wird jeder erste oder Haupttheil* und damit jeder Anfang eines Taktes fühlbar; zugleich ist in unsre Tonreihe Abwechselung getreten, auf die ein bestimmtes und vernünftiges Bedürfniss geleitet hat.

Unsre Tonreihe erscheint nun auch der Zeitfolge ihrer Töne nach verständig geordnet, und diese Zeitfolge durch Betonung (Wechsel von stärkern und schwächern, Haupt- und Nebentheilen) fühlbar und wirksamer; sie hat Rhythmus erhalten, ist rhythmisirt worden.

Eine tonisch und rhythmisch geordnete Tonreihe heisst Melodie. Melodie ist die erste wirkliche Kunstweise; sie ist zugleich die einfachste. Worauf die tonische Ordnung beruht, wird sich bald näher zeigen.

Schon bei der ersten zum Grunde gelegten Tonreihe erschien es als das Nächstliegende, dass sie mit dem wichtigsten Ton, der Tonika, begönne und schlösse; darauf beruhte zumeist ihre Vollständigkeit und Vollkommenheit. — Jetzt haben wir auch rhythmisch wichtigere und unwichtigere Töne unterscheiden gelernt. Wenn sich unsre Melodien auch rhythmisch vollkommen abrunden sollen, so müssen wir dafür sorgen, dass ihr Anfangs- und Endton, jedenfalls der letztere, rhythmische Haupttheile seien und gewichtiger hervortreten.

Die obige Melodie beginnt zwar mit einem Haupttheil, aber sie schliesst nicht mit einem solchen, der Schlusston hat keinen Nachdruck, die ganze Melodie erlischt gleichsam, da ihr Schlusston als Nebentheil kein Gewicht hat. Unsre nächste Aufgabe ist also, ihm Nachdruck zu verschaffen, ihn auf einen Haupttheil zu verlegen. Dies erlangen wir, wenn wir die Tonfolge, wie hier —

3 

im Auftakt erscheinen lassen. Der Anfangston hat seinen Nachdruck

* Haupttheil nennen wir (wie die allg. Musiklehre S. 105 näher angiebt) den ersten Ton im Takte, Nebentheil die andern. In zusammengesetzten Taktarten (z. B. dem aus zweimal drei Achteln gebildeten Sechsachteltakte) heissen gewesener Haupttheil die zuvor in der einfachen Taktart Haupttheile gewesenen Töne, z. B. das vierte Achtel im Sechsachteltakte.

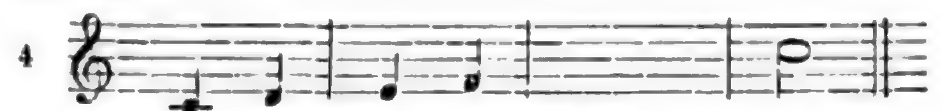
verloren, aber die Folge der übrigen Töne und der befriedigende Schluss entschädigen dafür.

Allein wir können nicht immer an die Form des Auftakts gebunden bleiben wollen; es muss möglich werden, sowohl Anfangs- als Schlusston auf die Haupttheile zu stellen.

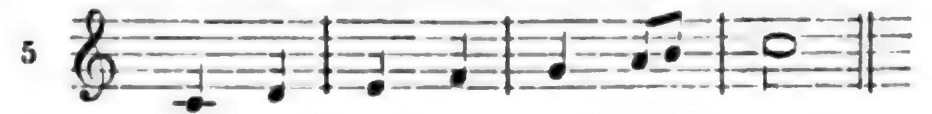
Hier wollen wir uns vor Allem eine Maxime einprägen, die sich durch alle Arbeiten der Lehrzeit und des künstlerischen Schaffens hindurch hülfreich erweiset und (wenn auch ohne bestimmteres Bewusstsein) von jedermann schon anderweit in geistigen Arbeiten angewendet wird.

Wenn uns irgend eine Gestaltung nicht vollständig, in allen Theilen, klar und fasslich ist: so wollen wir jederzeit das, was als nothwendig in ihr erscheint, oder wenigstens, was wir als sicher erkannt haben, zuerst festhalten, es finde sich, wo es wolle — und danach das Fehlende zu bestimmen suchen.

Im obigen Falle steht vor allem die Aufgabe fest, Anfangs- und Schlusston auf Haupttheile zu legen. Ferner haben wir für gut befunden, dass die acht Töne unsrer Tonfolge in vier Takten erscheinen, — ja wir kennen bis jetzt noch gar keine andre Form. Endlich muss der letzte Ton, wenn er auf den Hauptheil des letzten Taktes fallen soll, entweder halbe Taktnote sein, oder eine Viertelpause nach sich haben; denn ohnedem wäre der letzte Takt nicht vollständig. Dies alles ist bekannt; dagegen wissen wir noch nicht, wie die übrigen Töne sich ordnen werden. Setzen wir nun alles Bekannte fest: die Abtheilung von vier Takten, im letzten Takte die Tonika als Halbetaktnote, im ersten Takte die Tonika als Hauptheil, und allenfalls den Anfang der Tonfolge —

4 

so erkennen wir klar, was noch geschehn muss: es müssen die fehlenden drei Töne in den einen leer gelassnen Taktraum treten; der erste kann noch als Viertel gelten, die andern beiden müssen* sich dann in die Zeit des zweiten Viertels theilen, sie müssen Achtel werden.

5 

So sind wir zu einem Tongebilde gelangt, das jedem bisher angeregten Verlangen entspricht. Es ist

* Dies ist wenigstens die folgerichtigste Eintheilung. Man könnte auch im dritten Takt zuerst zwei Achtel und dann ein Viertel setzen, oder drei Viertel als Vierteltriole u. s. w., allein nicht so streng folgerecht und übrigens ohne wesentlich neues Ergebniss.

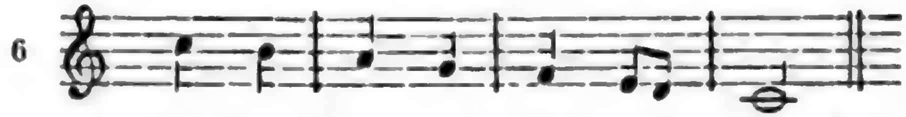
1. in Hinsicht der Tonfolge befriedigend, indem es von der Tonika beginnt und auf der Tonika schliesst;
2. es ist rhythmisch wohl geordnet;
3. es ist in Hinsicht der Betonung auf dem Anfangs- und Schlusstone ganz bestimmt abgerundet, und in sofern genügend.

Zugleich haben wir aber, blos durch das Bedürfniss der Sache geleitet,

4. Mannigfaltigkeit des Rhythmischen erlangt, dreierlei Geltung der Töne: Halbe, Viertel, und Achtel. Und diese Mannigfaltigkeit erweist sich endlich
5. zweckbefördernd. Denn der Schlusston, das Ziel des Ganzen, hat die grösste Dauer, und die Achtel unmittelbar vorher dienen dazu, die Bewegung nach ihm hin zu beschleunigen und sie sowohl, als den Endton, karakteristischer zu machen. Wie die Tonfolge, so ist nun auch die rhythmische Ordnung fortgehende Steigerung bis zum Schlusse.

Eine in Hinsicht des Toninhalts sowohl, als des Rhythmus befriedigend abgeschlossne Melodie nennen wir Satz*. Nr. 3 und 5 sind die ersten von uns gebildeten Sätze.

Bis hierher haben wir unsre Tonreihen stets im Hinaufsteigen dargestellt. Warum das? — Es war eben sowohl gestattet, hinabsteigende oder schweifende Tonreihen (S. 21) zu bilden, nur dass die steigende durch die übliche und natürliche Stufenfolge von unten nach oben zunächst lag. Jetzt, nachdem wir mit ihr ein befriedigend Resultat erlangt, wenden wir uns zum Gegentheil, der fallenden Richtung. Wir führen sie genau nach No. 5 aus —



und gewinnen damit einen eben so stetig und genügend ausgebildeten Satz.

Allein jetzt erst erkennen wir, dass jeder der beiden Sätze, No. 5 und 6, einseitig ist und in dieser Hinsicht auch nur einseitige Befriedigung bietet; der eine steigt nur, der andre sinkt nur; erst die Zusammenfügung beider zu einem grössern Ganzen kann in beiden Richtungen und vollkommen befriedigen.



* Dies ist die schärfere Bedeutung des Wortes. Im Allgemeinen bezeichnet es alle in sich abgeschlossnen Tongebilde, gleichviel ob sie nur einen Satz oder deren zwei und mehrere (und noch Andres) in sich fassen.

Hier haben wir ein Tongebilde erlangt, das sich aus der Tonika nach Tonfolge und Rhythmus steigert bis zu dem genügenden Punkte der Tonika in der höhern Oktave, diesen Punkt durch einen rhythmischen Ruhepunkt bezeichnet, und sich von ihm in eben so gemessner Weise zurückbegiebt in die Ruhe des ersten Tons; Erhebung aus der Ruhe und Steigerung in Tonfolge und Rhythmus bis zu einem natürlichen Gipfel; Rückkehr, ebenfalls mit gesteigerter Bewegung (aber zur Ruhe führender Tonfolge) in den wahren Ruheton. Wir sehn dieses Gebilde zugleich aus zwei Hälften (*a* und *b*) zusammengesetzt, deren jede für sich abgerundet, jede der andern nach Toninhalt und rhythmischer Gestaltung gleich ist, die aber beide in den Richtungen der Tonfolge einerseits kenntlich unterschieden, anderseits eben durch den Gegensatz ihrer Richtungen einander ergänzend, einander zugehörig geworden sind, wie Anlauf und Rückkehr; ein Ganzes, bestehend aus zwei untergeordneten Ganzen.

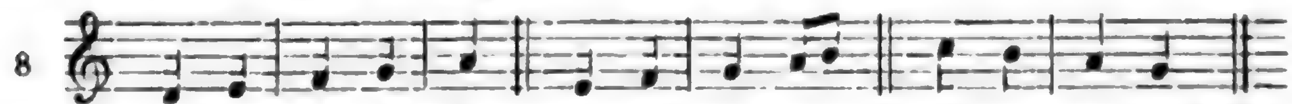
Ein solches Tongebilde, in dem zwei Sätze (Satz und Gegensatz) sich zu einem grössern Ganzen vereint haben, nennen wir Periode*; die erste Hälfte (*a* in No. 7) Vordersatz, die andre (*b* in No. 7) Nachsatz. Periode sowohl als Satz sind als ein für sich bestehendes Ganze bestimmt und befriedigend abgeschlossen; dies ist ihr gemeinsamer Karakter; sie unterscheiden sich aber darin, dass der Satz nur einseitige Entwickelung giebt, die Periode aber auch die andre Seite, den Gegensatz, auffasst. Bis jetzt hat sich diese Entwickelung nur in der Richtung der Tonfolge gezeigt; No. 5 war ein Satz, der einseitig blos emporstieg; No. 6 ein eben so einseitig blos hinabsteigender Satz; die Periode No. 7 vereint beides und ergänzt eine Einseitigkeit durch die andre.

Könnten nicht auch Perioden in umgekehrter Gestaltung, mit sinkendem Vordersatz und steigendem Nachsatz gebildet werden? — Gewiss; und wir werden später auf dergleichen geführt werden. Denn die Tonkunst hat so unendlich viele Stimmungen und Vorstellungen zur Ansprache zu bringen, dass sie für die Mannigfaltigkeit ihrer Aufgaben eben so mannigfaltiger Mittel bedarf. Im Allgemeinen aber, — von besondern und seltnern Aufgaben abgesehn, — ist es natürlich, dass wir bei jeder Mittheilung, also auch bei der musikalischen, ruhiger beginnen, und uns aus dieser Ruhe zu grösserm, eindringlicherm Eifer erheben, ebensowohl vom Antheil an der uns beschäftigenden Sache oder Empfindung, als von dem Verlangen gereizt, mit unsrer Mittheilung zu

* Ob sich auch Perioden auf andre Weise, aus mehr als zwei Sätzen bilden? — wird später, im zweiten Theile, zu untersuchen sein. Für jetzt scheinen nur Perioden von zwei Sätzen (Vorder- und Nachsatz) denkbar, weil wir nur zwei Arten eines befriedigenden Satzschlusses haben: die Tonika in der höhern und in der tiefern Oktave.

wirken, durchzudringen. Endlich muss für unsern Eifer oder für unsre Kraft ein höchster Punkt erreicht sein. Hier also schliessen wir, — das wäre die Satzform; oder gehn allmählig zur Ruhe zurück, durchmessen den entgegengesetzten Weg, — das ist die Periode mit steigendem Vorder- und fallendem Nachsatz.

Nun muss es aber auch Tongebilde geben können, die eines Abschlusses, wie Sätze und Perioden haben, entbehren, z. B. jedes Bruchstück der bisherigen Bildungen

8 

ohne die schliessende Tonika, oder selbst die in No. 2 aufgewiesne Melodie, die wenigstens in rhythmischer Beziehung unbestimmt und darum unbefriedigend schliesst. Ein solches Tongebilde nennen wir Gang*.

Rückblick.

Im Bisherigen haben wir die ersten Begriffe von Komposition erfasst und in Tönen verwirklicht. Es waren

1. die Tonfolge in ihren verschiedenen Richtungen und Schrittarten;
2. die erste Grundlage aller Tonfolge, nämlich die diatonische Tonleiter, und zwar die Durtonleiter;
3. die Unterscheidung der Ruhe- und Bewegungsmomente in der Tonleiter, nämlich der Tonika einerseits, und der übrigen Töne andrerseits;
4. die rhythmische Anordnung, durch deren Zutritt die blosse Tonfolge zur Melodie erhoben wurde; hiermit trat zugleich
5. bestimmte und mannigfache Geltung der Töne, Takteintheilung und Accent, Betonung der rhythmischen Haupttheile vor den Nebentheilen, ein;
6. die Melodie strebte, sich einen auch rhythmisch bezeichneten und geltend werdenden Anfangs- und Schlusspunkt zu erwerben, sich in all' ihren Elementen — tonisch und rhythmisch — abzuschliessen, und wurde zum Satze;
7. damit trat Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung, und zwar eine zweckmässige, dem Sinn des Ganzen dienende, ein;

* Schon aus der Begriffsbestimmung folgt, dass der Gang für sich allein nicht befriedigend, keine selbständig genügende Gestaltung ist, wie Satz und Periode. Diese können für sich allein ein Kunstwerk sein, der Gang nicht; erst im zweiten Theile werden wir seine künstlerische Anwendbarkeit — als Bestandtheil grösserer Kompositionen, in denen er die verschiednen Sätze und Perioden verbindet und verschmelzt — kennen lernen.

8. der erfundne Satz rief seinen Gegensatz hervor, und vereinigte sich mit ihm zu einem grössern Ganzen, der Periode, in der beide Sätze als Vordersatz und Nachsatz stehn;
9. beide letztere offenbarten ihren eigenthümlichen Karakter durch die ursprünglich einem jeden gebührende Richtung der Melodie; endlich wurde
10. wenigstens angedeutet das Wesen einer dritten Tongestaltung: des Ganges.

Hiermit haben wir die

drei Grundformen*

aller musikalischen Gestaltung,

Satz — Periode — Gang,

hervorgeführt und die Bedingungen ihres Baues erkannt.

Zweiter Abschnitt.

Erfindung von Melodien. Das Motiv.

Nach diesen vorausgegangnen Betrachtungen kann nun die eigne, allmählig freier werdende Thätigkeit des Jüngers beginnen; ihr wird die Aufgabe, aus den aufgewiesenen Formen immer neue und reichere zu entfalten. Dies geschieht auf dieselbe Weise, die bis hierher geführt hat. Ueberall, von der ersten gegebnen Grundlage an, machten wir uns klar, was wir besässen, was unsre Tongebilde enthielten, was sie nach ihrem Zweck noch foderten oder zuliessen; dies gab stets das noch Fehlende oder Neue an die Hand. So lange wir uns in dieser Weise fortbewegen, ist es unmöglich, dass jemals der Quell des Bildens versiegen könnte.

Es ist wahr, dass die bisherigen und die nächst zu erwartenden Gestaltenreihen höchst einfache, längst dagewesene, mithin den Reiz der Neuheit und Eigenthümlichkeit gänzlich entbehrende sind. Vielleicht ist keine von allen von künstlerischem Werth und uns um ihrer selbst willen lieb. Aber an ihnen zusammengenommen eignen wir uns die Grundverhältnisse aller musikalischen Formungen an, bis sie uns für freiere und entlegnere neue Gestalten zur andern Natur geworden sind; an ihrem Leitfaden wird das künstlerische Gestalten, bis zu den bedeutendsten, reichsten, wahrhaft eignen Gebilden hin, geläufig.

---

* Streng genommen giebt es nur zwei Grundformen: Gang und Satz, da die Periode schon Zusammensetzung von zwei oder mehr Sätzen ist. Allein die Wichtigkeit der Periode, dieser ersten jenen Grundformen sich anschliessenden zusammengesetzten Form, macht es rathsam, sie denselben beizugesellen.

Es ist ferner wahr, dass **der fertige Künstler** zu ganz andern Zielen hingezogen wird, als **jetzt wir**, nämlich zu der Verwirklichung seiner eignen Gefühle und Ideen, nicht blos der allgemeinen Bedingungen eines Satzes, oder der kleinen Umänderungen in Tonfolge und Rhythmus, durch die wir uns in kleinen Schritten von einem Gebilde zum andern bewegen. Aber jenes ist der Beruf des Meisters, der alle Entwickelungen schon in seinem Innern durchgearbeitet und sich zu eigen gemacht, also nicht mehr nöthig hat, die ganze Kette nochmals zu durchlaufen. Gleichwohl bewegen wir uns mit ihm **in der That** auf demselben Pfade; wir haben denselben Weg schon jetzt betreten, sind nur viel weiter zurück; seine Ziele sind nur entlegnere, ihm allein (oder Wenigen) gesetzte, während unsere die allgemeinsten sind. Daher eben **können** und **müssen** wir uns noch von jedem Schritt Rechenschaft geben und stets genau an das Vorhandne anschliessen, während der Künstler leicht über die ihm schon bekannten Punkte zu seinem Ziele hinwegschreitet und sich der Anknüpfungen und des stillschweigend Uebergangnen kaum bewusst ist.

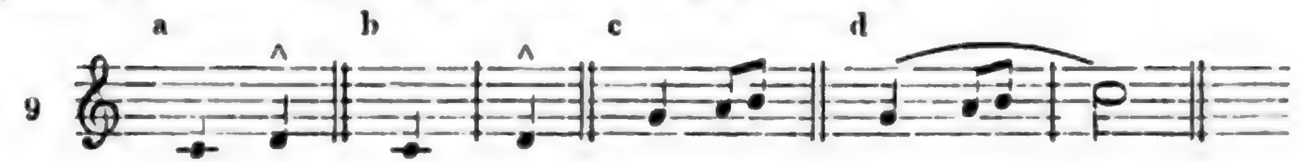
Wie können wir nun neue Melodien finden? — Vielleicht sind wir so glücklich, einige gute Einfälle zu haben. — Allein das kann wenig bedeuten; wir müssen **die Gewissheit** haben, **stets Neues bilden zu können**, dürfen nicht von dem Glück eines guten Einfalls abhängen. Diese Gewissheit aber, **die Kraft zu unerschöpflichem Bilden**, kann nur aus folgerichtiger Entwickelung gewonnen werden. Wir knüpfen also bei dem bisher Gefundnen wieder an.

Woher haben wir die bisherigen Melodien? — Aus der Reihenfolge der Tonstufen; No. 2 bis 7 oder 8 enthalten nichts anderes. Doch sind sie in der Verwendung, in der Anordnung der Tonstufen von einander unterschieden. Wir müssen daher diese Art der Anwendung näher in das Auge fassen.

Betrachten wir zuerst No. 2, so finden wir hier die Takte ganz gleichmässig gebildet, in jedem zwei Töne in aufsteigender Stufenfolge, beide als Viertel. Wenn wir den ersten Takt kennen, so wissen wir auch, wie die andern beschaffen sind, der erste ist gleichsam das Vorbild der andern, die andern sind ihm nachgebildet. Eine solche Tongestalt, — eine Gruppe von zwei, drei oder mehr Tönen, — um eine grössere Tonreihe nach ihrem Vorbilde zu gestalten, die gleichsam ein **Keim** oder **Trieb** ist, aus dem die grössere Tonreihe erwächst, nennen wir

Motiv;

die Melodie No. 2 ist also aus dem Motiv zweier, stufenweis aufsteigender Vierteltöne, — wir stellen es hier unter *a*



auf, — hervorgegangen. Dasselbe Motiv *a* sehen wir in den beiden ersten Takten von No. 4, 5 und 7.

In No. 3 erkennen wir ein ähnliches Motiv; es sind wieder (man sehe No. 9, *b*) zwei stufenweis aufsteigende Viertel. Allein sie treten im Auftakt auf; nicht das erste (wie bei *a*) sondern das zweite ist Hauptton und erhält den Nachdruck. Die Melodie No. 3 ist lediglich aus diesem Motiv gebildet. Dagegen finden wir in No. 5 im dritten Takt ein Motiv von drei stufenweis aufsteigenden Tönen (oben No. 9, *c*) der Geltung nach von einem Viertel und zwei Achteln. Und da es von uns abhängt, eine beliebige Zahl von Tönen * als Motiv zusammenzufassen, so könnten wir aus No. 5 ebensowohl die beiden letzten Takte als Motiv (oben *d*) festhalten[1].

Schon hier ist klar, dass es an Motiven niemals fehlen kann. Jede Notenzeile bietet deren, jede Verbindung von zwei oder mehr beliebigen Tönen in beliebiger Geltung kann als Motiv dienen.

Können in der That die Töne ganz beliebig verbunden werden? Könnte man auf diesem Wege nicht Töne aneinander bringen, die sich nicht verbinden lassen, die keinen vernünftigen Zusammenhang haben? — Wir dürfen diese Frage bei Seite schieben, weil wir stets einen sichern Anhalt für diesen nothwendigen Zusammenhang haben werden. Jetzt dient die diatonische Tonleiter als Anhalt; so lange wir an ihr festhalten, gehn wir sicher. Künftig werden wir noch andre Anhalte oder Grundlagen (S. 22) finden.

Wird aber jedes brauchbare Motiv auch anziehend, von künstlerischem Werthe sein? — Diese Frage ist unzulässig und unrichtig zugleich. Unzulässig, weil wir nicht in kunstschmeckerische Wähligkeit (S. 13) verfallen, sondern uns üben und nach allen Richtungen bethäti-

---

* Kann folglich nicht auch ein einzelner Ton als Motiv gelten? — Diese bisher nicht aufgeworfene Frage nöthigt uns ein neuerdings hervorgetretner Missverstand auf, der nicht sowohl an sich selber für flüchtig Fassende nachtheilig werden könnte, als vermöge des äusserlichen, rein-mechanischen Verfahrens, dem er entsprungen ist.

Ein Motiv von Einem Ton ist ein Unding, so gewiss, wie für jeden Metriker ein Versfuss von Einer Silbe oder in der musikalischen Rhythmik etwa der $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{8}$ Takt. Der einzelne Ton, wie die einzelne Silbe oder der einzelne Zeittheil, sind nur der an sich noch gleichgültige, bedeutungslose Stoff, aus dem Versfüsse, tonische oder rhythmische Verhältnisse sich bilden; ein Verhältniss aber — oder, anschaulicher ausgedrückt: ein Gebilde, das irgend ein noch so einfaches Verhältniss kundgeben soll, erfodert wenigstens zwei Momente, die eben zu einander in Verhältniss treten. Der einzelne Ton ist blosser Stoff, das kleinste Motiv ist aber schon Gestalt, gestaltetes Leben, — und muss es sein, weil aus ihm alle weitern Gestaltungen, das ganze volle Leben der Kunst, hervorgehn und nur aus Leben Leben erzeugt werden kann.

1 Der Schüler suche sich aus den Melodien No. 2 bis 7 noch mehr Motive heraus.

gen wollen; unrichtig, weil nicht das Motiv für sich, sondern dasselbe **und** seine Verwendung den künstlerischen Werth bedingt. Meistersätze sind schon aus den scheinbar geringsten Motiven hervorgegangen; jenes Hauptmotiv (*a*) des ersten Satzes von Beethovens *C*moll-Symphonie (*A*)

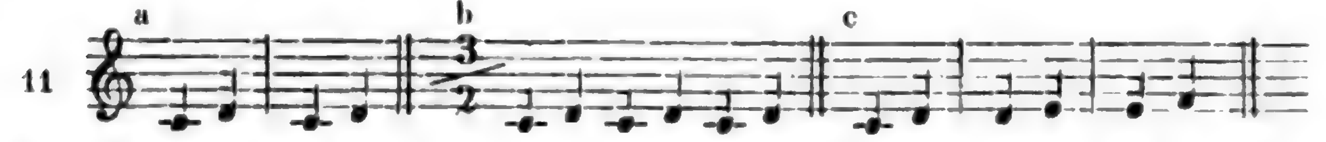


hat seine volle Macht erst durch die Führung der Meisterhand im Dienst einer tiefen Idee gewonnen und bewährt. So beruht der erste Satz von Beethovens *D*dur-Sonate Op. 10 auf einem Motiv (*B*) von vier diatonisch abwärts schreitenden Tönen. Ja, es wird sich mit dem Fortschritt in der Kompositionsbildung zeigen, dass kurzgefassten Motiven eine grössere Kernkraft und Verwendbarkeit innewohnt, als mehrumfassenden, tonreichern, weil jene mannigfaltigere und leichtere Verwendung gewähren und nicht so bald ermüden, als diese. Die Verwendung aber ist es, wie schon gesagt, die das Kunstwerk schafft und seinen Werth bedingt.

Dies führt zur letzten Frage, die wir vor dem Beginn der Arbeit beantworten müssen:

Was kann mit einem Motiv geschehn?

Erstens: wir können ein Motiv wiederholen, das heisst, dieselbe Tongruppe auf denselben Stufen noch ein- oder mehreremal setzen. Hier bei *a*



ist das Motiv *a* aus No. 9 einmal, bei *b* ist es in der Form des Dreizweiteltaktes zweimal wiederholt worden.

Zweitens: wir können ein Motiv versetzen, das heisst, dasselbe auf andern Stufen wiederbringen. Bei *c* ist das vorige Motiv erst eine, dann noch eine Stufe höher wiedergebracht worden; die erste Versetzung bringt das Motiv ganz streng, die zweite setzt statt eines Ganztons einen Halbton, lässt aber das Motiv kenntlich und der diatonischen Tonfolge gemäss* erscheinen. Die Melodie No. 2 bildet sich aus fortwährender Versetzung des Motivs *a* auf die nächstfolgende Stufe.

Drittens: wir können das Motiv verkehren, das heisst, seine Tonfolge in entgegengesetzter Richtung aufführen. Hier bei *a, b, c*

---

* Strenge Beibehaltung des Motivs hätte die Tonreihe *c, d, e, fis, gis, ais, his* oder *c* gebracht und die diatonische Tonordnung zerrüttet. Man sieht, dass kleine Abweichungen vom Motiv nicht allein nicht unzulässig, sondern auch nothwendig sein können.



sind Motive aus No. 9 auf verschiedne Stufen versetzt und dann verkehrt worden. Der ganze Satz No. 6 ist eine Verkehrung des Satzes No. 5. — Wir erkennen bei dieser Gelegenheit, dass Versetzung und Verkehrung gleichzeitig angewendet werden können.

Viertens: wir können das Motiv verkleinern oder vergrössern, das heisst in kleinerer oder grösserer Geltung darstellen. Oben bei *e* ist das Motiv *c* verkleinert, das Viertel ist zum Achtel, die Achtel sind zu Sechszehnteln geworden; bei *f* ist es vergrössert zu einer Halben und zwei Vierteln.

Andre Verwendungsarten werden sich künftig noch ergeben.

Nun endlich zur Arbeit. Wir beginnen mit der Bildung von Gängen. Denn Sätze und Perioden fodern bestimmten Abschluss, Gänge nicht; letztere sind mithin an eine Bedingung weniger gebunden und in sofern leichter herzustellen.

Dritter Abschnitt.

Gangbildung.

Der Gang ist (S. 30) eine Melodie ohne bestimmten Abschluss. Er entsteht aus der Fortführung eines Motivs auf eine beliebige Strecke hin Wir brauchen also

1. ein Motiv;
2. müssen wir irgend eine Weise der Verwendung des Motivs haben,

wir müssen es wiederholen, oder versetzen — und zwar auf diese oder jene Stufe — u. s. w.

Können wir nicht bald dieses bald jenes Motiv, bald diese bald jene Weise der Verwendung ergreifen? — Möglich wär' es; aber es würde sich darin nur Zerstreutheit und Gleichgültigkeit des Komponisten aussprechen, der von Einem zum Andern griffe, ohne für Etwas entschiednen und bleibenden Antheil zu haben. Die Hörer würden aber ebenfalls in Zerstreutheit und Gleichgültigkeit versinken; denn woran soll sich ihr Antheil knüpfen, wenn sie von Einem zum Andern fortgezogen werden? Wir sprechen vielmehr

Beharren und Folgerichtigkeit

als ersten Grundsatz für Komposition aus; was wir einmal ergriffen, dem bleiben wir treu, bis unser Antheil am Motiv, oder die Wirksam-

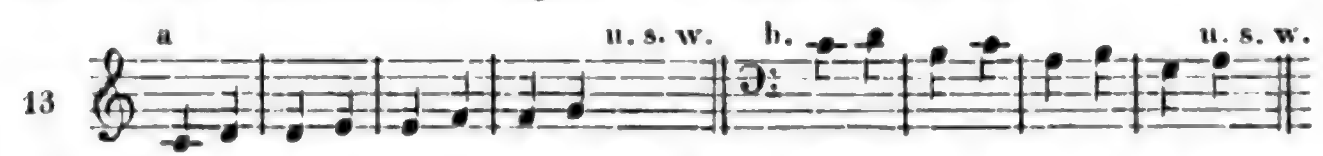
keit desselben, oder die Verwendungsweise erschöpft ist, oder eine andre Nothwendigkeit des Wechsels eintritt.

Hiermit ist die S. 26 vorbehaltene Vervollständigung des Begriffs von Melodie gewonnen. Eine Melodie muss nicht blos der Tonfolge nach geordnet sein, z. B. auf der Grundlage der diatonischen Tonleiter beruhen, eine bestimmte Richtung (steigend, sinkend, schweifend) ausprägen; sie muss auch motivirt sein, ein bestimmtes Motiv entweder für immer festhalten, oder doch so weit, dass man den Sinn des Komponisten darauf gerichtet sieht und der Sinn des Hörers ebenfalls darauf hingezogen wird. Damit erst gewinnt die Melodie selbst einen bestimmten Sinn; sie ist nicht mehr ein Haufen willkürlich aneinandergereihter Töne, sondern ein Gedanke, der Ausdruck von dem, was in der Seele des Komponisten vorgeht.

Nun endlich zur Thätigkeit, — diesmal zur Gangbildung.

Nach Obigem bedürfen wir dazu eines Motivs und wählen zuerst das einfachste, *a* aus No. 9. Wir können es wiederholen, wie in No. 11, *a*. Allein dies ergiebt keine Fortschreitung, keinen Gang; es ist Bewegung innerhalb eines festgehaltenen Raumes, — in schneller Folge die Figur des Trillers.

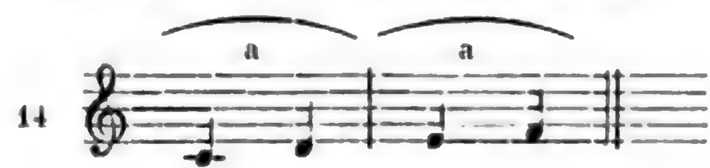
Wir können das Motiv versetzen. Entweder auf die nächstfolgende Tonstufe (nach *c* — *d* auf *e*), wie schon in No. 2 geschehn ist, oder auf die zweite schon dagewesne Tonstufe, wie hier



bei *a*, oder auf die vorhergehende Stufe, wie bei *b*, was einen hinabführenden Gang ergeben würde.

Dürfen wir es auf entlegnere Stufen versetzen, z. B. in diesen Weisen, *c d*, *f g* oder *c d*, *a h*? Nein. Denn damit hätten wir unsre Grundlage, die diatonische Tonreihe, verlassen; noch wissen wir nicht, ob und unter welchen Umständen uns das zusteht. Ist es aber nicht schon oben bei *b* in No. 13 geschehn, wenn wir von *d* nach *h*, von *c* nach *a* schritten? Nein; denn wir hatten das übersprungne *c* und *h* unmittelbar zuvor gehabt.

Hiermit scheint unser Motiv, wenn wir es nicht verkehren wollen, erschöpft, — man müsste denn damit gradaus
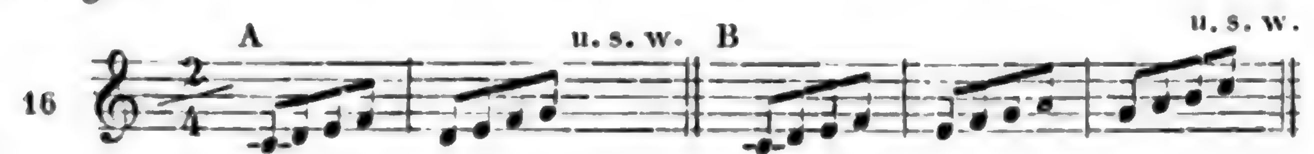


gehn. Hier ist das Motiv *a* wieder zweimal gesetzt, die Fortführung würde, wie gesagt, nichts als eine Wiederholung von No. 2, die diatonische Tonleiter, ergeben.

Allein — man könnte den ganzen Inhalt von No. 14 als Motiv auffassen und in einer von diesen drei Gestalten, —



deren letztere (*i*) eine Verkleinerung der vorhergehenden (*h*) wäre, — benutzen, wie zuvor das Motiv *a*. Dies würde unter andern zwei Gänge



hervorrufen, die sich nur in der Stellung des Motivs unterschieden; der zweite (*B*) stiege flüchtiger, lebhafter, während der erstere (*A*) sich zurückhaltender zeigte.

Wodurch sind wir zu diesen Gestaltungen gelangt? — Dadurch, dass wir das Motiv *a* zweimal aneinander setzten und so aus ihm das Motiv *h* bildeten. Könnte das Motiv nicht dreimal und noch öfter aneinander gesetzt werden und so wieder zu neuen Motiven und Gängen führen? —

Hier —

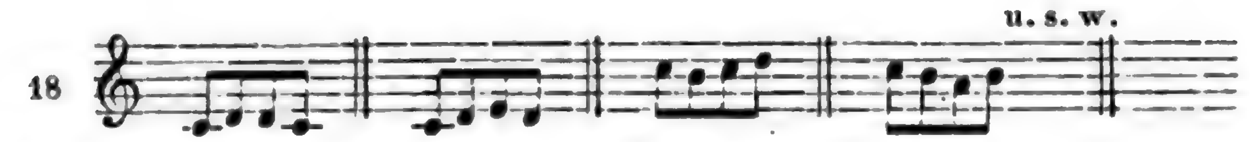


ist abermals aus dem Motiv *i* ein Gang gebildet worden. Aber die Verwendung scheint ungeregelt; vom ersten zum zweiten Takte wird eine Stufe, vom zweiten zum dritten fünf Stufen zurückgeschritten. Ist dies nicht im Widerspruch mit dem S. 33 Gesagten? — Ja. Aber wir fassen das Motiv *i* und seine Wiederholung als neues Motiv von zwei Takten zusammen und wiederholen es in den zwei folgenden Takten. Dieses neue Motiv (*k*) würde, wenn wir weiter gehn wollten, abermals auf der fünften tiefern Stufe, auf *e*, wiederholt werden.

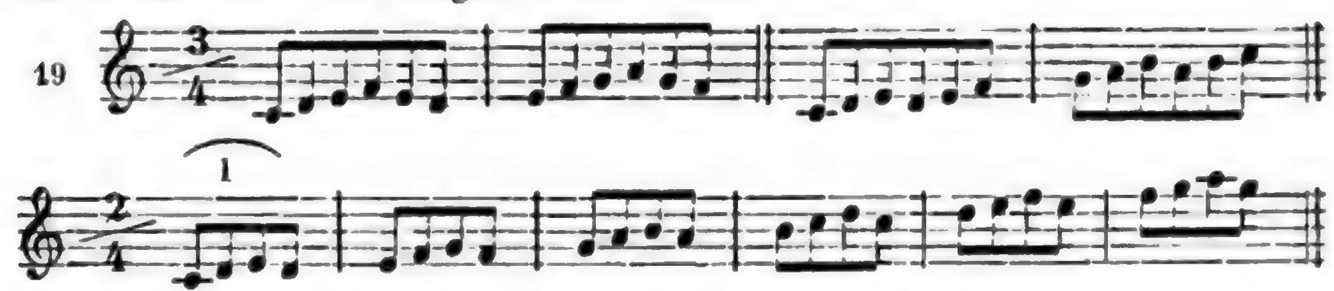
Könnte nicht, wie bei dem Motiv *a*, auch auf andern Punkten statt auf der fünften tiefern Stufe wieder angesetzt werden? — Die Lösung dieser Frage bleibe dem Nachdenken und Fleisse des Schülers überlassen. Wir wenden uns auf das Motiv *a* und seine Verwendungen zurück.

Bis jetzt haben wir dieses Motiv (und alle andern) nur in gerader (das heisst: ursprünglicher) Richtung verwendet. Wir wissen aber, dass jedes Motiv auch verkehrt (S. 34) werden kann. Dies giebt Stoff zu einer neuen Reihe von Gängen.

Und nochmals kehren wir auf das Motiv *a* zurück. Wie seine Wiederholung die Motive *g*, *h*, *i* No. 15 ergeben hat, so gewährt es, in gerader und verkehrter — oder in verkehrter und gerader Richtung verdoppelt, neue Motive, z. B.



die wieder Stoff zu Gängen bieten. Hier

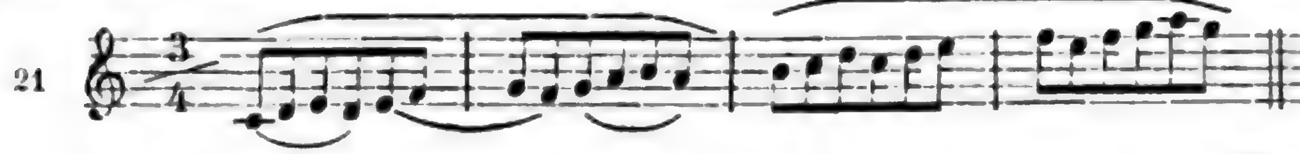


sind einige auf diesem Wege gefundne Gänge. Dass alle hinaufgeführten Gänge auch verkehrt, das heisst hinabgeführt werden können, versteht sich.

Wir haben bis jetzt allen Tönen gleiche Geltung gegeben, das heisst: uns in Bezug auf den Rhythmus gleichgültig bezeigt. Sobald wir unsre Motive mannigfach rhythmisiren, vervielfältigt sich der Stoff. Das Motiv *i* in No. 15 gewinnt durch verschiedne Rhythmisirung —

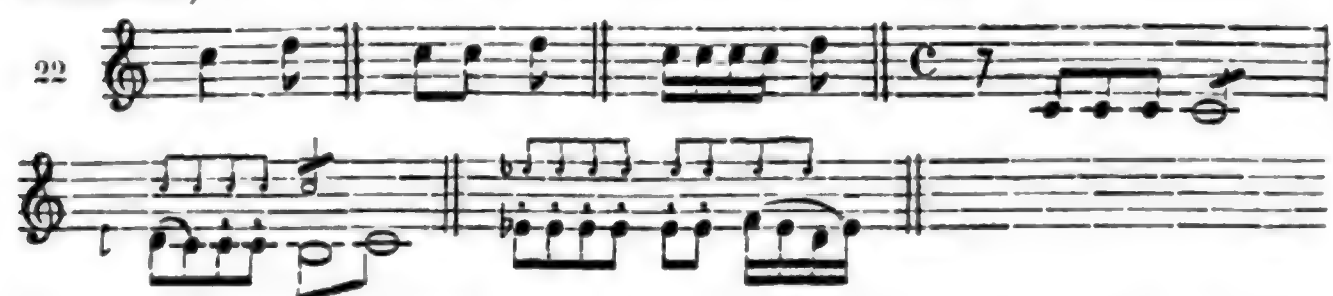


ganz andre und wesentlich verschiedne Gestalten. Ja dasselbe Motiv, z. B. das dritte aus No. 19 (*l*), kann blos durch Versetzung in eine andre Taktart



ganz neue Gestalt annehmen; man sieht es hier in dreimaliger Wiederholung zu einem neuen Motiv von 12 Achteln ausgedehnt und gangförmig weitergeführt.

Mit der mannigfaltigern Rhythmisirung ist aber wieder die Anregung zu rhythmischer Zergliederung gegeben. Sobald wir unser Motiv *a* (oder irgend ein andres) nicht mehr in Tönen gleicher, sondern verschiedner Geltung, z. B. den ersten als Viertel, den andern als Achtel einführen,



können wir auch den ersten in seine Achtel oder Sechszehntel zergliedern und gelangen damit zu einer ganz neuen Gestalt, der Tonwiederholung. Dieser Fortschritt kann auf den ersten Hinblick gering erscheinen. Gleichwohl ist das vorletzte Motiv (ursprünglich ein sechs-

zehnmaliges *c*) Hauptmotiv der reizend-rührigen Cosi fan tutte-Ouvertüre von Mozart; das letzte hat Clementi als Hauptmotiv zu einer Sonate, dann Mozart als Hauptmotiv zu seiner Zauberflöten-Ouvertüre gedient und das aus ihm gebildete mozartsche Fugenthema hat sich frisch genug erwiesen, dem geschickten Tonsetzer Kunzen abermals als Thema zu einer fugirten Ouvertüre zu dienen.

Hier halten wir inne; denn es ist nicht die Aufgabe der Lehre, den Stoff zu erschöpfen (wenn das überhaupt möglich wäre), sondern zu seiner Behandlung und Beherrschung anzuleiten und anzuregen. Die bisherige Entwickelung hat Folgendes gezeigt.

Erstens haben wir aus dem zuerst ergriffenen Motiv (*a*) immer mehrere (mehr als 20) hervorgehn sehn; sie sind uns nicht etwa zufällig oder glücklicher Weise eingefallen, sondern wir haben sie durch jedesmalige Anschauung des Vorhergehenden folgerecht entwickelt. Dies giebt uns die Ueberzeugung, dass wir nur in derselben Weise weiter zu gehn brauchen, um immer mehr Motive entstehen zu sehn, dass diese Entfaltung in der That endlosen Fortschritt gewährt, unerschöpflich ist.

Zweitens haben wir schon jetzt eine vollständigere Uebersicht über die Verwendung des Motivs. Wir können dasselbe (S. 34)

1. wiederholen,
2. versetzen,
3. verkehren,
4. verkleinern und vergrössern,
5. rhythmisch umgestalten,
6. alle diese Weisen der Verwendung unter einander mischen oder mit einander verknüpfen.

Mehr wird sich künftig noch ergeben.

Drittens haben wir erkannt und geübt die erste Kraft in aller Musik wie in allem Wirken überhaupt:

Folgerichtigkeit und Stetigkeit;

überall wollte nicht blos das Motiv festgehalten, sondern auch bei der Wiederholung wieder in gleicher Weise angeknüpft werden. Dies wurde bisher mit einer gewissen Aengstlichkeit beobachtet; spätere Bildungen können und werden sich zu grösserer Freiheit erheben. Allein aufgegeben darf dieses Gesetz nicht werden, wenn nicht an die Stelle von Einheit und Entschiedenheit Zerstreuung und Zersplitterung treten soll. Wie viel übrigens von der strengern Stetigkeit abgelassen werden darf? — das zu untersuchen ist am wenigsten hier der Ort. Wir müssen uns vor Allem jene Kraft angewinnen; hierzu bedarf es der Uebung. Das Aufgeben dieser Eigenschaft dagegen bedarf keiner Uebung; es erfolgt aus tiefern, nicht hier zu lehrenden Gründen, — oder aus Schwäche. Leicht wär' es übrigens, nachzuweisen, dass die Meister zwar jene Freiheit zu bewahren, aber eben so wohl die Kraft folgerichtiger und

steliger Entwickelung zu benutzen gewusst haben. Einen der schlagendsten Belege für das letztere giebt der erste Satz von Beethovens *C*moll-Symphonie, der — eine der grossartigsten und mächtigsten Tondichtungen — fast durchweg aus jenem schon in No. 10 angeführten Motiv hervorgegangen ist, oder doch mit ihm verbunden bleibt. Und dieses Motiv enthält nur zwei Töne, bezeichnet nicht einmal die Tonart oder Harmonie genau, — zum sprechenden Beweise: dass es hauptsächlich auf die Weise der Anwendung ankommt und dass nicht zahlreiche aneinander gereihte Einfälle, sondern energisches Festhalten und Vertiefen in den Grundgedanken Kraft verleiht.

Hier beginnt nun die schaffende Thätigkeit des Schülers. Er nehme die bisher gebildeten Gänge als sein Eigenthum an und fahre fort, aus ihnen immer neue zu entwickeln[2] in derselben Weise — nur weit ausführlicher und stets in breiterer Ausführung, nicht etwa in blossen Andeutungen, wie wir in No. 16 bis 19 gethan — wie zuvor aus dem Gang No. 2 und dem Motiv *a* alle fernern Motive und Gänge entwickelt worden sind. Nur dies Entwickeln, dies fortwäh-

---

2 Es stellt sich ihm hier die erste Aufgabe, und er wird sie um so reicher lösen, je ruhiger er von Punkt zu Punkt in ihr fortschreitet.

Zuerst sind blos mittels der Versetzung Gänge (und Motive zu neuen Gängen), wie bisher No. 17 gezeigt ist, zu bilden. Dann wird die Erweiterung eines kleinern Motivs zu einem grössern (z. B. des Motivs *a* zu dem Motiv *i* in No. 14 und 15), hierauf die Verkehrung eines Motivs zu einer neuen Reihe von Motiven und Gängen angewendet, zuletzt die Mannigfaltigkeit des Rhythmus, bei welcher auch die Motive der Tonwiederholung herantreten.

Alle Gänge werden in *C*dur gesetzt und gespielt, dann aber ohne Niederschreibung allmählig in den andern Tonarten, — erst *D* und *B*, dann *Es*, *E*, *A*, *As* u. s. w., — am Instrument ausgeführt. Diese Transpositionen bilden die Vorstellungskraft und machen in allen Tonarten einheimisch. Von Zeit zu Zeit müssen auch Gänge, soweit die Stimme reicht, gesungen werden, und zwar unter Benennung der Töne (z. B. No. 17 mit

c, d, e, f, e, f, g, a

u. s. w.), indem jeder Ton nicht etwa, wie bei dem Scalasingen, gehalten sondern nur kurz aber deutlich angegeben wird. Dieses Singen — oder nöthigenfalls Pfeifen, wenn die Stimme durchaus unbrauchbar ist — beweist und bildet die Vorstellungskraft am Sichersten.

Alle Gangübungen müssen viel weiter, als oben im Texte geschehn ist, fortgeführt werden, — wenigstens zwei Oktaven weit.

Die Ausbildung des Vorstellungsvermögens, die hier beginnt (und die im gewöhnlichen Musikunterricht so heillos versäumt wird, dass man von der Hälfte besonders der Klavierspielenden sagen darf: sie spielen mit tauben Ohren) ist unerlässliche Grundlage für jedes tiefere Eindringen in die Musik, nicht blos für Komposition. Alles früher etwa Versäumte kann von hier aus nachgeholt werden — und muss es, wenn die Musik nicht ewig todtes Handthieren bleiben soll. Daher muss der Schüler unablässig trachten, seine Motive und Gänge ohne Hülfe des Instruments zu ersinnen; dann aber muss er alles Niedergeschriebene — jeden Gang, ehe er zum zweiten geht, — am Instrumente versuchen und später bis zur Geläufigkeit und Klarheit durchspielen und durchsingen.

rende Um- und Weiterbilden hat bildende Kraft, fördert also den Schüler wahrhaft, während ohne diese Kraft jeder Einfall folgenlos bleibt. Ein Goldstück, das ich finde, hat nur eben seinen Geldwerth für mich; eine Geschicklichkeit, die ich mir erworben, kann fortwährend Frucht bringen.

Hierbei darf es nicht irre machen, dass alle bisher aufgewiesenen Gänge, wenn man sie als wirkliche Kunst-Erzeugnisse schätzen will, unstreitig nur sehr geringe Bedeutung haben, und dass auch das weiter aus ihnen zu Entwickelnde nicht so bald Eigenthümlichkeit und höhern Werth hoffen lässt. Wenn selbst hier und da eine anziehende Gestalt hervortritt, kann sie in der Menge der übrigen nicht zur Geltung kommen, da alle auf ein und derselben Grundlage, der Durtonleiter, stehn und schon desshalb einförmig wirken. Nicht einige glückliche Bildungen können als Ziel unsers Arbeitens gelten, sondern die erworbne Kraft des Bildens, die nach dem Maass ihrer Entfaltung — und unserer allgemeinen Begabung und Entwickelung — unerschöpfliche Frucht verheisst. Der Schüler muss (dies sei ernstlich wiederholt) nicht danach streben, das — vermeintlich! — Anziehende oder Eigenthümliche zu finden oder hervorzubringen; gesucht kann das ohnehin nicht werden, sondern nur gewonnen aus einem selbständig gewordnen Karakter und inniger Vertiefung in die künstlerische Aufgabe. Er muss vielmehr darauf ausgehn, die Reihe der Gestaltungen so weit zu verfolgen, — denn zu erschöpfen ist sie nimmermehr, — bis er im Gestalten die höchste Geläufigkeit erworben hat.

Vierter Abschnitt.

Satz- und Periodenform.

Bei der Gangbildung verfolgten wir unser Motiv in folgerechter Weise. Das Motiv war der einzige Gegenstand unsers Antheils und wollte daher wiederholt sein, — so weit dieser Antheil an ihm reichte. Daher ist jeder Gang an sich selber gränzenlos, es ist in ihm kein Bedürfniss und kein Grund zu einem Abschlusse; dieser muss von aussen kommen; wir brechen den Gang ab, weil wir ihn nicht länger verfolgen wollen.

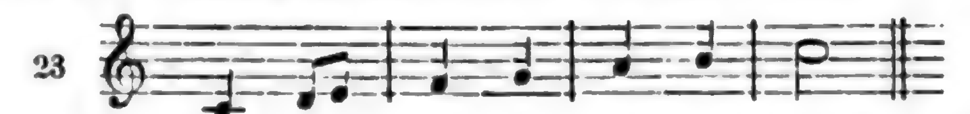
Anders verhält es sich mit Satz und Periode. Beide fodern bestimmten Abschluss; dem Triebe des Motivs, sich in das Unbestimmte hin fortzusetzen, tritt die bestimmende Form entgegen; ihretwegen muss das Motiv aufgegeben oder geändert werden, wie z. B. in No. 3 mit dem letzten *c* geschlossen und in No. 5 das erwählte Motiv *a* im

dritten Takt umgeändert oder gegen ein andres vertauscht werden musste.

Beobachten wir dies an einigen Fällen.

A. Satzbildung.

Wir knüpfen die Satzbildung an No. 5 an. In diesem Satz ist der dritte Takt (das Motiv *c* aus No. 9) neu und schon desswegen von höherm Reize. Versuchen wir, den ganzen Inhalt des Satzes beizubehalten, den anziehenden Moment aber voranzustellen, —



so zeigt sich der Vorzug von No. 5. wo jenes lebhaftere Motiv nach dem ruhigern erweckend wirkte und mit Entschiedenheit zu Ende führte, während in No. 23 die anfangs lebhafte Bewegung erschlafft und gleichgültig zu Ende geht und — das zuerst ergriffne Motiv weggeworfen wird.

Wir suchen die Belebung zu erhöhn, indem wir das lebhaftere Motiv zweimal setzen. Allein nun —



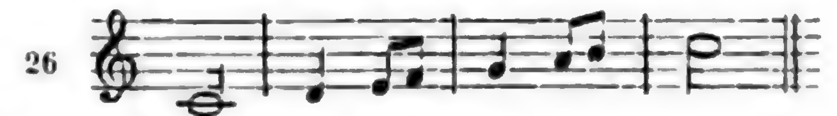
bleibt für den dritten Takt nur ein einzelner Ton übrig und der Satz schläft gleichsam vor dem Ende ein. — Wir können (S. 15) nicht behaupten, dass dieser Satz und der vorhergehende falsch oder schlecht wären. Dem Künstler stellen sich theils von aussen (z. B. in einem Drama, bei der Komposition eines Gedichts), theils nach individueller Stimmung und Vorstellung die mannigfaltigsten Aufgaben, deren keine schlechthin unberechtigt oder unzulässig zu nennen ist. Jeder Aufgabe muss der Ausdruck entsprechen; und so könnten wohl Sätze wie die vorstehenden für einen Gemüthszustand, der aus lebhafterer Erweckung in Ermatten, Zögern, Unentschlossenheit u. s. w. überginge, der rechte Ausdruck sein. Allein für jetzt ist in unsern Arbeiten von Stimmungen und besondrer Bedeutung nicht die Rede, wir folgen noch ausschliesslich dem allgemeinen Formgesetz und nach diesem ist die Stockung im dritten Takte von No. 24 ungerechtfertigt.

Folglich gehen wir mit dem Motiv *c* noch weiter —

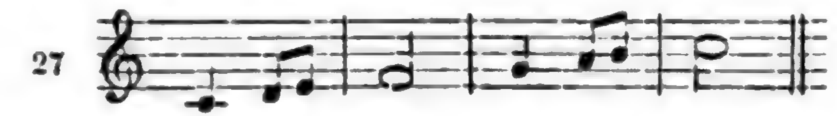


und gerathen damit über die Tonika hinaus, um zum Schlusse doch zu ihr zurückzukehren; oder müssen mit irgend einer andern Wendung (z. B. bei † und ††) dem dritten Takt Bewegung verleihen. Wollen wir aber nicht über das Maass der Bewegung in No. 24 hinausgehn, so

müssen wir wenigstens vermeiden, dass in der ersten Hälfte des Satzes alle Lebhaftigkeit aufgebraucht wird und die Schlusshälfte (in welcher eben gesteigerte Bewegung zum letzten Ton hin naturgemäss (S. 28) und wirksam ist) nun träge nachschleppt. Wir vertheilen also die schweren Takte auf Anfang und Ende,



oder mischen sie mit den beweglichen,



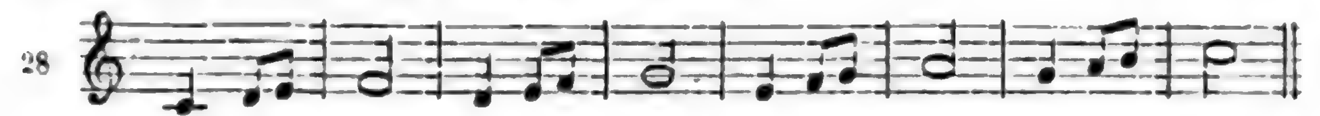
und erlangen damit eine folgerichtiger motivirte Melodie; man bemerkt, dass wir hier auf das Motiv *d* in No. 9 zurückgekommen sind.

Dieser Satz bietet eine neue Erscheinung. Der längere Ton des zweiten Takts, in den das Motiv des ersten so entschieden hineinführt, bildet für unser Gefühl einen Ruhepunkt, durch den der Satz in zwei deutlich unterscheidbare Hälften zerfällt. Durch den Ruhepunkt ist die erste Hälfte schon mit einer gewissen Bestimmtheit abgeschlossen, und so zerfällt unser Satz in zwei

Abschnitte,
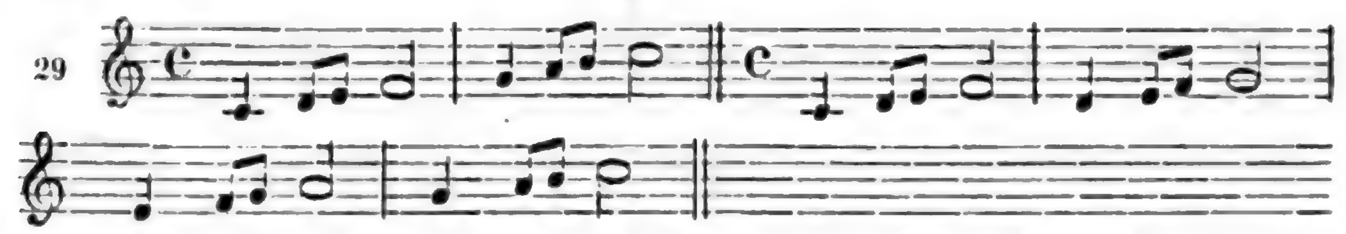
ungefähr so, wie die Periode (No. 7) in zwei Sätze zerfällt, oder aus zwei Sätzen besteht. Allein der erste Satz einer Periode und überhaupt jeder Satz hat einen nicht blos rhythmisch, sondern auch tonisch befriedigenden Abschluss, während der erste Abschnitt eines Satzes zwar rhythmisch, nicht aber tonisch befriedigend schliesst; mit *f* ist die Stufenfolge nicht beendet und kein Grund vorhanden, gerade mit *f* die Tonreihe abzubrechen.

Schon oben ist bemerkt worden, dass No. 27 unmittelbar aus dem Motiv *d* in No. 9 hätte gebildet werden können. Nehmen wir jetzt dieses Motiv und benutzen es in der Weise zu einem Satze, dass es sich auf der drittletzten Stufe wiederholt, —



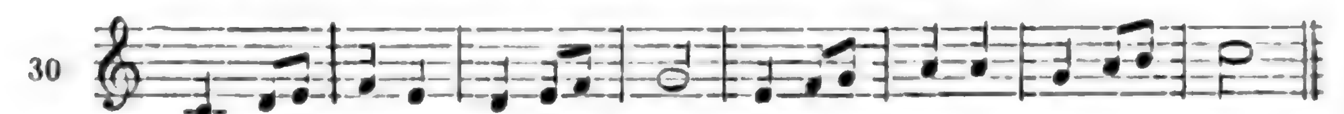
so erhalten wir einen Satz von viermal zwei Takten. Offenbar konnte er nicht mit dem vierten Takte geschlossen werden, weil ein Satz (so viel wir bis jetzt wissen) nur auf der Tonika befriedigend schliessen kann. Wir mussten also weiter, mussten auch nach dem sechsten Takt auf der vorletzten statt drittletzten Stufe einsetzen (also unsre Weise der Fortführung aufgeben), um endlich mit dem achten Takt auf der Tonika schliessen zu können. — Hiermit sind wir aber über die ursprünglichen Gränzen der Satzform (S. 28) hinausgegangen; ist dies zulässig? Allerdings. Die Satzform fodert nur bestimmten Abschluss und, wie jeder Gedanke, Uebersichtlichkeit, Fasslichkeit;

dies alles ist aber nicht an die Summe von vier Takten gebunden, sondern die Zahl ergab sich nur für die Reihe der acht Stufen (sieben und Wiederholung der ersten) in der einfachsten Taktordnung und Geltung als nächstliegende. Sobald wir die Taktordnung ändern, z. B. No. 27 und 28 in Vierviertelakt übertragen,

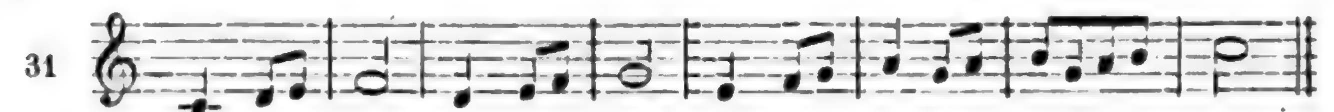


erscheint derselbe Toninhalt in der Form von zwei Takten statt vier und vier statt acht, ein deutliches Zeichen, dass die Taktzahlen Zwei, Vier, Acht keinen wesentlichen Unterschied machen.
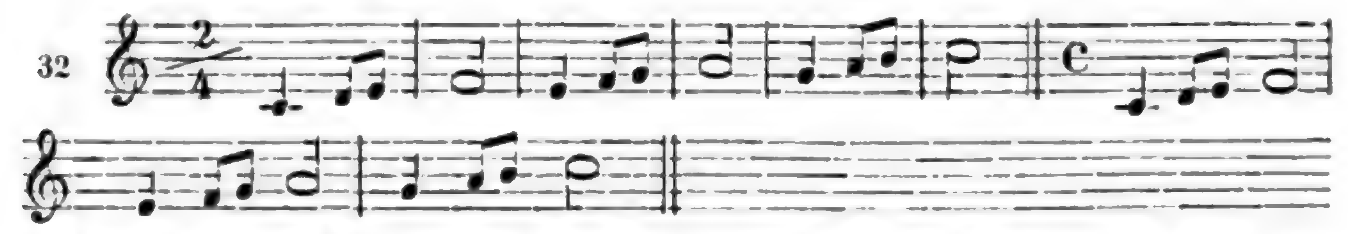
Kehren wir auf No. 28 zurück, so finden wir diesen Satz aus vier Abschnitten bestehend, — oder das Motiv *d* viermal angewendet. Erscheint es uns zu häufig und des Absetzens zu viel, so können wir zwei und zwei Abschnitte zusammenschmelzen,



so dass zwei Abschnitte entstehn, — oder wir können das Motiv zuletzt in ein bewegteres überführen, —



(in beiden Fällen haben wir das Motiv nicht streng beibehalten), oder endlich können wir die Wiederholung vermindern, indem wir weniger weit zurücktreten, —



dadurch aber auf Sätze von sechs oder (bei der Verwandlung in den Vierviertel-Takt) von drei Takten* gerathen.

Noch eine Bemerkung ist hier nöthig.

Bei den viertheiligen Bildungen in No. 29 und 32 erblicken wir eine Schlussweise, die der S. 26 festgestellten nicht vollkommen zu entsprechen scheint; der letzte Ton fällt nicht auf den Haupttheil, son-
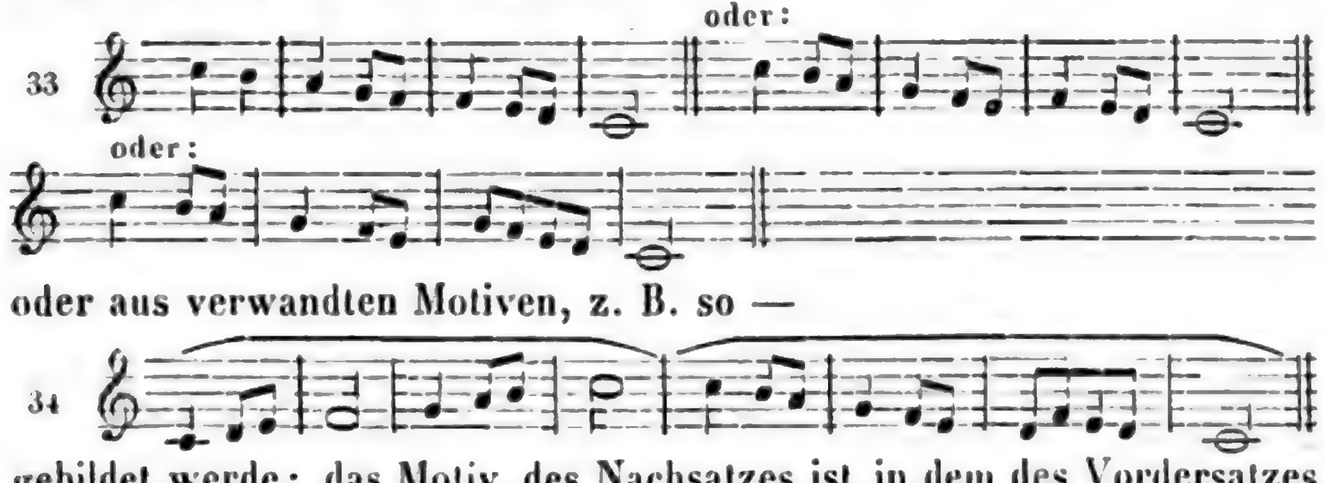
* Wir haben nun Sätze von 2, 4, 8, 3, 6 Takten gesehn. Kann es auch welche von 16 oder 32 Takten u. s. w. geben? Ja; nur scheint dabei Weitschweifigkeit zu fürchten. Kann es auch Sätze von 5, 7, 11 Takten u. s. w. geben? — Ebenfalls; nur müssen diese offenbar breiter und schwerer befunden werden, als zwei- und dreitaktige, oder auch als Sätze von 4, 6, 8 Takten u. s. w., denen überall die Zwei- oder Dreizahl zum Grunde liegt.

dern auf den gewesenen Hauptheil* des Taktes, erhält also allerdings, bei strenger Abmessung der Verhältnisse, nicht den stärksten Nachdruck. Allein die Weise, in welcher wir auf die viertheiligen Takte gekommen sind, erklärt auch diese Abweichung; es liegen den viertheiligen Takten zweitheilige zum Grunde (so auch den sechs- oder neuntheiligen dreitheilige) und die Anordnung der Sätze, Abschnitte u.s.w. wird nach der zum Grunde liegenden einfachen Tonordnung getroffen und beurtheilt.

B. Periodenbildung.

Von der Periode wissen wir (S. 29) bereits, dass sie aus Satz und Gegensatz, oder Vorder- und Nachsatz besteht und dass der wesentliche Unterschied beider für jetzt nur in der Richtung der Melodie beruhn kann.

Die erste Periode (No. 7) bringt einen Nachsatz, der ganz genau dem Vordersatze nachgebildet ist. Muss dies immer so sein? — Nein. Es zeigt sich in dieser Gleichförmigkeit die höchste Einheit, aber auch ein leicht ermüdend Einerlei. Wollen wir also den Nachsatz ganz fremd, aus neuen Motiven bilden? — Das wäre der entgegengesetzte Fehler; der Nachsatz ist jedenfalls Fortsetzung des Vordersatzes (wenn auch in entgegengesetztem Sinne), hat also dessen Inhalt weiter auszuführen. Sollte etwas wirklich Neues oder Anderes gesagt werden, so dürfte der erste Satz nicht Vordersatz heissen, sondern für sich schliessen, und der andre als ein ebenfalls für sich bestehender neu beginnen. Naturgemäss ist, dass der Nachsatz aus den Motiven des Vordersatzes, z. B. zu No. 5 als Vordersatz so —



oder aus verwandten Motiven, z. B. so —

gebildet werde; das Motiv des Nachsatzes ist in dem des Vordersatzes klar enthalten gewesen. Nur im Umfang wollen wir für jetzt zwischen Vorder- und Nachsatz Gleichmaass bewahren [3].

---

* Allg. Musiklehre, S. 105.

3 Zweite Aufgabe: Der Schüler bilde nach den bisher entwickelten Grundsätzen und aus oder neben den aufgestellten Beispielen eine Reihe von Sätzen und Perioden, alle in *C* dur; er übe sich — wie bei der ersten Aufgabe — sie in die übrigen Durtonarten zu übertragen. Vorzugsweise muss er sich dabei der vier-, zwei-, und achttaktigen Bildungen befleissigen, die die ruhigsten und fasslichsten sind und den Sinn zu ruhigem Ebenmaass gewöhnen. Drei- und sechstheilige Bildungen müssen mehr nebenbei versucht, als durchgeübt werden.

Fünfter Abschnitt.

Anbahnung neuer Wege.

Nachdem in den vorhergehenden Abschnitten die Grundformen musikalischer Konstruktion, —

Gang,
Satz,
Periode, —

ihre Gliederung in Abschnitte, ihre Bildung aus Motiven und das Spiel dieser Motive in frei auslaufenden Gängen, sowie die Wechselwirkung aufgewiesen worden, die aus dem Drang, das Motiv festzuhalten und fortzuführen, und der Foderung der Satz- und Periodenform, sich abzuschliessen, entsteht: konnte die Uebung des Schülers wieder beginnen. Nur um sie noch sicherer zu fördern (wenn dies nöthig sein sollte) mögen hier noch einige Wege angebahnt werden. Es werden sich dabei noch ein Paar Beobachtungen anknüpfen, die der Bemerkung wohl werth, wenn auch von untergeordneter Bedeutung sind.

Jeder Punkt in dem bisher Erworbenen kann zum Anfang eines solchen Weges zu unerschöpflichen Neubilden werden. So oft wir auf irgend einem Punkte fragen: was wir besitzen (S. 34), giebt die Antwort neue Bildungsstoffe oder Wege an die Hand.

Kehren wir noch einmal zu dem Motiv *c* in No. 9 zurück und fragen *), was es enthält? so ist die einfachste Antwort: drei Töne.

---

* Ist aber diese Weise, zu der Umgestaltung eines Motivs oder zu einem neuen Motiv zu gelangen, nicht eine abstrakte Verstandesoperation? ist sie künstlerisch? —

Nur die unvermeidliche Lehr- und Sprachform kann ihr auf den ersten Hinblick den Anschein geben, sie sei unkünstlerisch. Denn die Lehre und Redeform kann nicht anders, als den Weg von einem Gebilde (z. B. von einem Motiv) zum andern mit kalter Erörterung und äusserlich erscheinender Untersuchung bezeichnen; was bei dem Künstler nur Gefühl und Anschauung zu sein scheint (das heisst: wenn bei ihm das Bewusstsein blitzschnell fasst und in's Werk setzt, und sich darum hinter dem vorherrschenden Gefühl der Stimmung zu bergen vermag), das muss sie vollständig in das Gebiet des vorherrschenden Bewusstseins hinüberziehn.

Aber man sorge nur (und wir haben wiederholt S. 17 und 41 dazu ermahnt), dass dies Bewusstsein kein abstraktes bleibe, dass man, indem man sich sagt: dies Motiv ist von solcher Beschaffenheit und kann so umgestaltet werden, — es auch in beiden Gestalten innerlich vernimmt und anschaut, äusserlich durch Gesang und Instrument sich zu Gehör bringt; dann wird das Bewusstsein aus seiner Abstraktion in künstlerische Sphäre zurückkehren, es wird künstlerisches Bewusstsein werden, in dem Anschauung, Gefühl und Verstand zusammenschmelzen. Die Umgestaltungen des Motivs *c* No. 9 in No. 35—37 z. B. erscheinen zunächst blos als errechnete Fortschritte. Allein man fühle sich nur in den rhythmischen Unterschied hinein, so wird das anscheinende Rechenexempel zu einem musikalischen Erlebniss, es wird lebendig und lebenerzeugend. Der fertige Künstler macht in der wirklichen Komposition denselben Weg, nur in entgegengesetzter Richtung. Er vernimmt in seinem Innern das Motiv *c-d-e* und hat sich nun zum

Wie treten die drei Töne auf? als ein Viertel und zwei Achtel, im Zweivierteltakt. Mit dieser Antwort sind wir auf den Rhythmus hingewiesen. Die einfachste rhythmische Gestalt für drei Töne wär' aber, dass sie gleiche Geltung hätten. So entständ' ein neues Motiv von dreigleichgeltenden Tönen, das zu folgendem Satze,



und damit zu dem Dreivierteltakte führte.

Worin unterscheidet sich dieses Motiv vom frühern, *c* in No. 9? Im frühern war der erste Ton länger als jeder folgende. Wollen wir dasselbe Verhältniss im Dreivierteltakte darstellen, so entsteht eine neue Bildung.

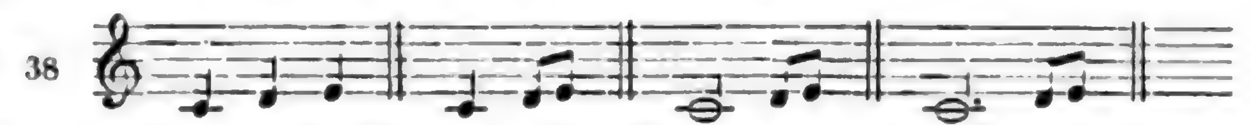


Im ersten Motiv war der erste Ton so lang, wie beide folgende, hier noch einmal so lang; soll er dreimal so lang sein, so gerathen wir aus dem Dreiviertel- in den Viervierteltakt:

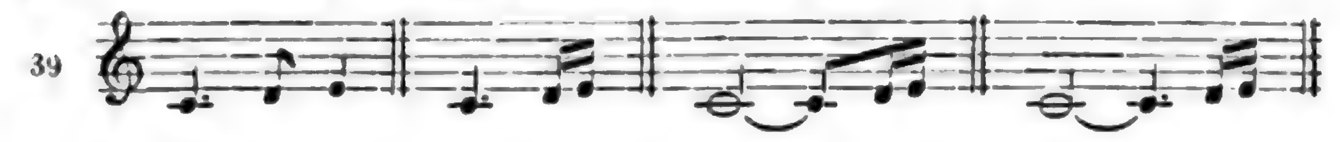


den wir freilich auch aus dem Zweivierteltakte hätten gewinnen können durch Verdopplung der Geltung jeder Note, oder durch Zusammenziehung je zweier Takte in einen, wie No. 32.

In den von No. 35 bis 37 (mit Nr. 9) vorgenommenen Verlängerungen werden wir eine Verstärkung des Accents an ein und demselben Motiv durch Erweiterung der Taktarten gewahr;



ein Ausdrucksmittel, das später bei der Gesangkomposition wichtig wird. — Dass durch Punkte vor den Accentnoten und Bindungen noch mehr Abstufungen erlangt werden können, z. B.

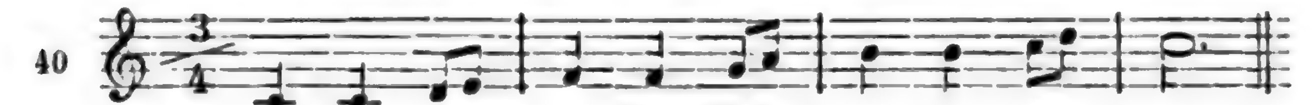


ist klar.

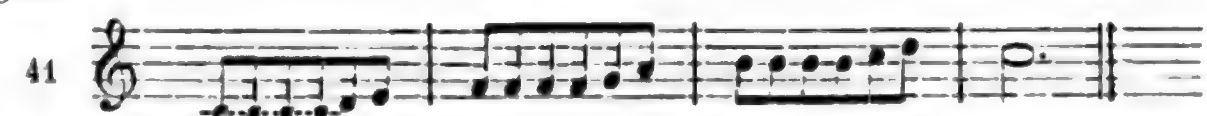
Kehren wir zu No. 36 zurück und untersuchen das Motiv, so ist

Bewusstsein zu bringen, in welcher rhythmischen Form es erscheint, ob in der von No. 9, 35, 36 oder 37; nur dass bei ihm die Operation so schnell und darum scheinbar unbewusst erfolgt, wie bei uns allen das Buchstabiren. Ja, er kann sich sogar im ersten Augenblick im rhythmischen Ausdruck irren, eine rhythmische Form für die andre nehmen (jeder Komponist hat das wohl schon erfahren) zum Beweise, dass hier ein fortschreitendes Bewusstsein wirkt.

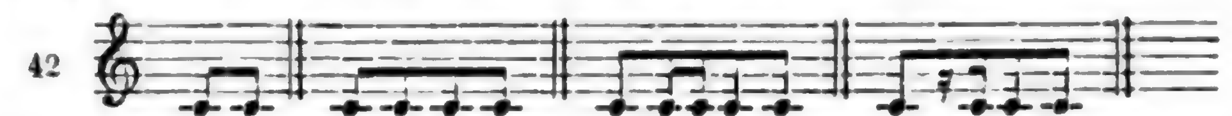
zunächst zu bemerken, dass der Anfangston zwei Viertel enthält; man könnte ihn also in zwei Viertel auflösen,



oder diese Zertheilung noch weiter führen, jedes Viertel in Achtel zerlegen:



Hier stossen wir auf eine Reihe neuer Motive, die aus der Wiederholung eines Tons (S. 38) hervorgehn, z. B.



also blos rhythmischer Natur sind, und sich da, wo wir auf den Raum von wenig Tönen beschränkt sind, sehr diensam erweisen, den Satz beweglich und mannigfaltig zu machen.

Doch wir kehren auf No. 41 zurück. Wenn uns daselbst die häufige Tonwiederholung nicht anspricht, können wir einen benachbarten Ton statt eines wiederholten nehmen, entweder den höhern,



oder, da der höhere ohnehin noch folgen muss, den tiefern,



der ohnehin dem Motiv ungestörtern Aufschwung giebt.
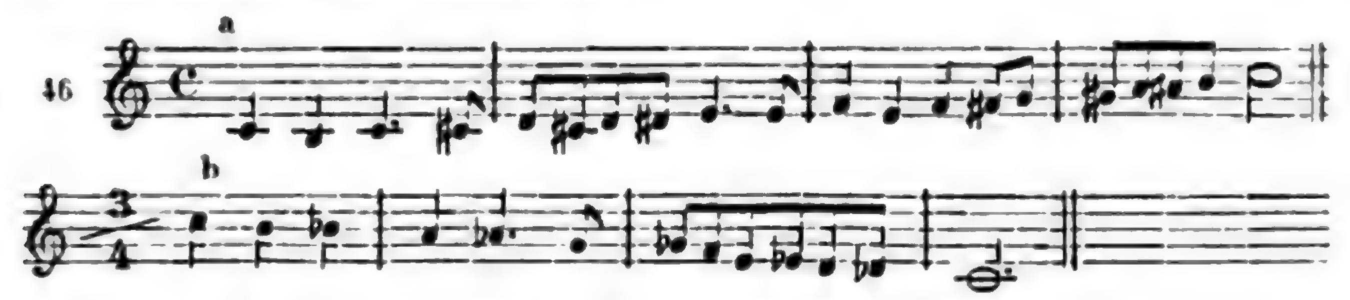
Warum haben wir aber im dritten Takte des letzten Satzes *ais* statt *a* gesetzt? Weil auch in den frühern Takten der Schritt vom dritten zum vierten Achtel nur ein Halbton war, und dieser kleinere Schritt fliessender in die Höhe leitet.

Hier haben wir zum ersten Mal einen in der erwählten Tonart fremden Ton eingeführt, um auszuhelfen, wo die der Tonart angehörigen Töne dies nicht, oder weniger gut können. Sind wir damit von der Tonart abgewichen und ist diese dadurch unkenntlich geworden? — Nein; sie herrscht vor und giebt sich durch den Schluss in der Tonika unzweideutig zu erkennen. Durch den fremden Ton sind wir nur durchgegangen, um auf angemessene Weise die Stufenfolge der Tonart zu vollenden.

Nun können wir den nachbarlichen fremden Ton noch früher einführen und später noch einen Hülfston eintreten lassen:

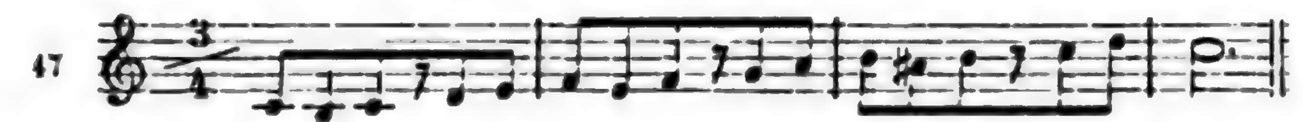


Hier, bei *a*, gehen wir durch drei fremde Töne* durch, im dritten Takte musste *h* wiederholt werden, da es zwischen *h* und *c* keinen Halbton giebt, oder wir mussten irgend einen andern Ausweg, z. B. den bei *b*, finden. Es bedarf nur eines Schrittes, um alle fremden Töne auf- oder absteigend einzuführen



mithin aus der diatonischen in die chromatische Tonleiter überzulenken; dennoch bleibt, durch die Kraft der Tonika, die diatonische Tonleiter vorwaltende Grundlage**. — Wir kehren auf No. 43 bis 45 zurück.

Hier kann unsre Bewegung in lauter Achteln und so viel Halbtönen kleinlich erscheinen; dem begegnen wir durch unterbrechende Auslassung der zweiten Hülfstöne:



Wenn schon diese kleinen Unterbrechungen dem Satz etwas Stutziges geben, so würde dieser Karakter noch entschiedner hervortreten, wenn man Bewegung und Unterbrechung stärker bezeichnete, z. B. in diesem Zweiviertelsatze.



Im dritten Takte dient die willkührliche Abweichung vom Motiv dazu, die zu grosse Einförmigkeit zu unterbrechen, und fliessender, ruhiger, glatter in den Endton zu gelangen.
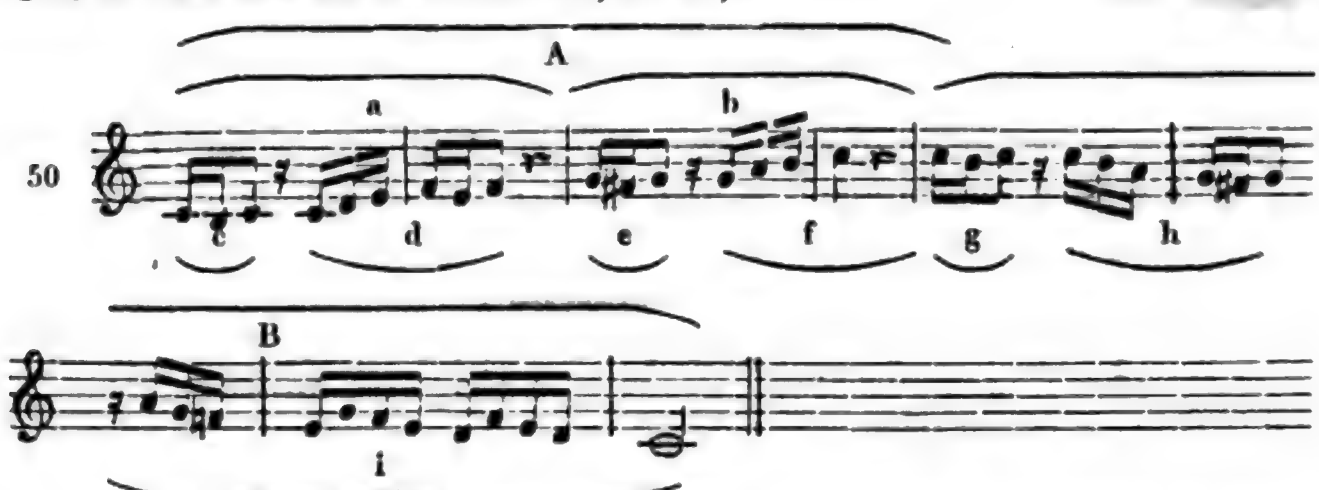
---

* Warum nennen wir diese Töne nicht *des*, *ges* und *b*? — Wir gehen mit ihnen aufwärts, erhöhen gleichsam *c* und *f*, also zu *cis* und *fis* — um nach *d* und *g* zu kommen, sparen auch damit die Widerrufzeichen, mit denen wir aus *des*, *ges* und *b* wieder *d*, *g* und *h* machen müssten. Dies ist ein natürlich sich ergebendes Grundgesetz für musikalische Rechtschreibung. Ausnahmen treten ein, wenn das Grundgesetz auf zu befremdliche (auf zu entfernte Tonarten hindeutende) Töne führte, — oder aus harmonischen Gründen, die nicht hier zu erörtern sind. So hätte in No. 46 *a* statt *ais* lieber *b* und bei *b* statt *ges fis* geschrieben werden sollen.

** Könnte nicht die chromatische Tonleiter ebensowohl wie die Durtonleiter (S. 23) Grundlage für Komposition sein? — Nein. Denn in ihr sind alle Töne enthalten, nicht irgend eine bestimmte Tonart. Wo aber Alles ist, nicht ein bestimmt Gesondertes: da ist auch nichts bestimmt Gewolltes oder bestimmt Hervortretendes und Wirkendes. In der chromatischen Tonleiter giebt es daher nicht einmal eine Tonika, nothwendigen Grund und Schluss des Ganzen.

In den letzten zwei Sätzen tritt eine neue, auffallende Gestaltung vor das Auge: die Tonreihe ist durch Pausen in kleine bestimmt unterscheidbare, obwohl für sich weder in Hinsicht auf Tongehalt noch auf Rhythmus befriedigend abgeschlossene Tongruppen zerfallen. Sie sind nicht so wichtig, als die wenigstens rhythmisch befriedigend abschliessenden Abschnitte, doch aber immer bemerkenswerth: wir wollen sie Glieder nennen. Dergleichen Glieder hätten sich schon durch längere Töne fühlbar machen können, z. B. hier:



Und so könnte sich eine Periode, z. B., —



in Vorder- und Nachsatz (*A*, *B*) theilen, dann der Vordersatz in zwei Abschnitte (*a*, *b*), jeder derselben in zwei, so wie der Nachsatz ebenfalls in drei Glieder (*c* und *d*, *e* und *f*, *g*, *h* und *i*), — welche letztere übrigens dadurch ebenmässig vertheilt werden, dass das letzte (*i*) so lang ist, als die beiden vorhergehenden (*g* und *h*) zusammengenommen. Der Abschnitt *a* wird durch die Pause deutlich; wollte man ihn noch empfindbarer machen, so müsste statt seiner letzten drei Noten ein Viertel *f* gesetzt werden.
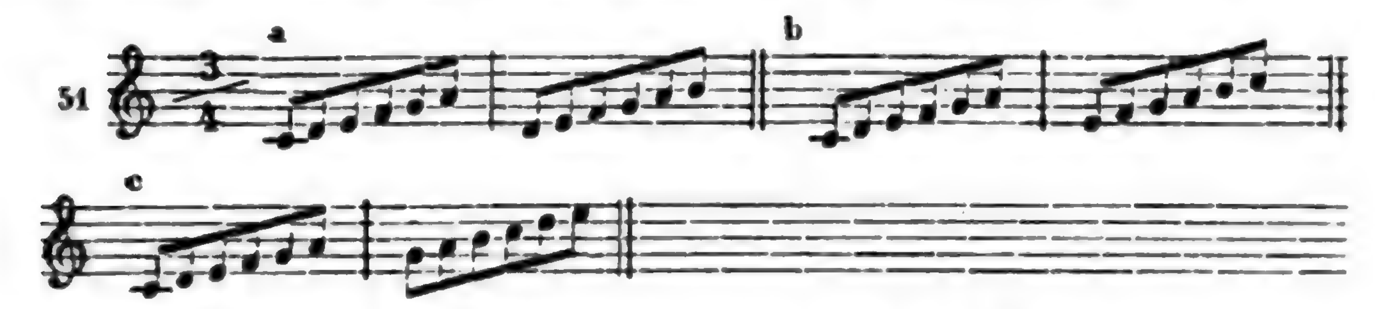
Schlussbetrachtungen.

Blicken wir auf die bisherigen Entwickelungen zurück, so bieten sich besonders zwei Bemerkungen dar.

Erstens. Die Kraft, welche unsern Fortschritt möglich machte, lag in der stetigen Entwickelung einer Gestaltung aus der andern; No. 50 ist aus 49, alle Sätze von No. 40 an sind einer aus dem andern, alle aus No. 5 hervorgegangen; die Geschicklichkeit des Umbildens war die erste, die wir uns anzueignen hatten, sie verbürgt Unerschöpflichkeit im Gestalten. Dem Künstler ist sie ebenso unentbehrlich, wie dem Anfänger. Auch dem höchststehenden Künstler bietet sich der

musikalische Gedanke keineswegs immer in vollendeter, vollkommen befriedigender Ausprägung; er muss (wie die bekannt gewordnen Entwürfe und Umgestaltungen Mozarts, Beethovens und Andrer beweisen) oft ändern, bald an der Tonfolge, bald am Rhythmus. Und in grössern Kompositionen wird aus andern Gründen mehrfache Umgestaltung des für sich festgestellten Gedankens nothwendig; man verfolge nur das Thema irgend eines Sonatensatzes, um sich davon zu überzeugen. Ja, eine wichtige Kunstform, die Variation, beruht schlechthin auf steten Umwandlungen ihres Themas, mithin auf der Kraft, die wir zu üben begonnen haben. Der Schüler hat es also nicht mit einer kunstfremden Vorübung zu thun, sondern befindet sich in der That (wie schon S. 32 bemerkt worden) auf dem Wege des Künstlers; er ist in seinem Künstlerberufe thätig, wenngleich auf beschränktem Felde, indem er seiner Schülerpflicht genügt.

Diese Vorstellung muss ihn zu unablässigem Bilden kräftigen; der geringste Fortschritt ist ein Fortschritt zum hohen Ziele, jede — selbst die geringste Gestaltung ist werth, wenigstens einmal gefasst zu werden, denn sie führt weiter. In No. 16 ist das Motiv *i* (Fortführung des Motivs *a*) zu zwei Gängen verwendet worden, die sich nur im Ansatze des Motivs unterscheiden. Könnte das Motiv *a* nicht weiter fortgeführt werden, z. B. zu einem Motiv von sechs Tönen? Hier —



sind daraus drei Gänge geworden, die sich gleichfalls nur im Ansatz' unterscheiden; bei *a* setzt die Wiederholung des Motivs auf dem zweiten Tone ein, bei *b* auf dem dritten, bei *c* auf dem fünften, es konnte auch auf dem vierten und sechsten, so wie das Motiv *i* in No. 16 auch auf dem vierten ansetzen; es konnte zwischen den Motiven *a* und *i* ein Motiv von drei Tönen durchgeführt, es kann jeder dieser Gänge verkehrt, es kann jedes Motiv abwechselnd erst in der ursprünglichen Richtung, dann in der Verkehrung gebraucht werden, u. s. w. Alle diese Gänge können gering erscheinen, weil sie aus einfachen Elementen gebildet und schon sehr oft gebraucht und gehört sind. Demungeachtet darf der Schüler sie nicht versäumen, denn sie üben ihn. Und der Künstler kann sie nicht entbehren, denn sie haben Bedeutung, jeder eine durch nichts Andres zu ersetzende, werden daher wiederkehren, so lange komponirt wird. Desshalb ist es durchaus unkünstlerisch, irgend eine Gestalt mit einem vornehmen Urtheil — sie sei verbraucht, gering u. s. w. — abzufertigen; nichts ist am rechten

Orte verbraucht oder gering, zu erkennen liegt uns ob, und die Erkenntniss festhalten. Wüssten wir von den Gängen No. 51 auch nichts zu sagen, als dass sie gleichmässig und fliessend, dass *c* am flüssigsten vorwärts dringt, *a* am meisten stockt: so ist damit schon einigermaassen die Bedeutung erkannt und unsre Auffassungs- und Urtheilskraft in Thätigkeit gesetzt. Man soll hierbei * nicht grüblerisch und peinlich genau verfahren (das wäre widerkünstlerisch), sondern sich an dem genügen lassen, was sich der unbefangnen Auffassung ohne Weiteres ergiebt. Aber eben dies auf frischer Vorstellungskraft allein beruhende Urtheil ist dem Künstler für sein Bilden, wie dem Jünger für seinen Fortschritt unentbehrlich, es ergiebt sich nur jenem leichter, oft unausgesprochen — halb Gefühl, halb Gedanke — und tiefer oder feiner. Beweis davon ist die tiefe Vernünftigkeit in allen wahren Kunstwerken, sind die Verbesserungen, die der Meister am gewissenhaftesten unternimmt, sind die wörtlich aufbewahrten Beweggründe Glucks, Mozarts und Andrer für ihre Gestaltungen.
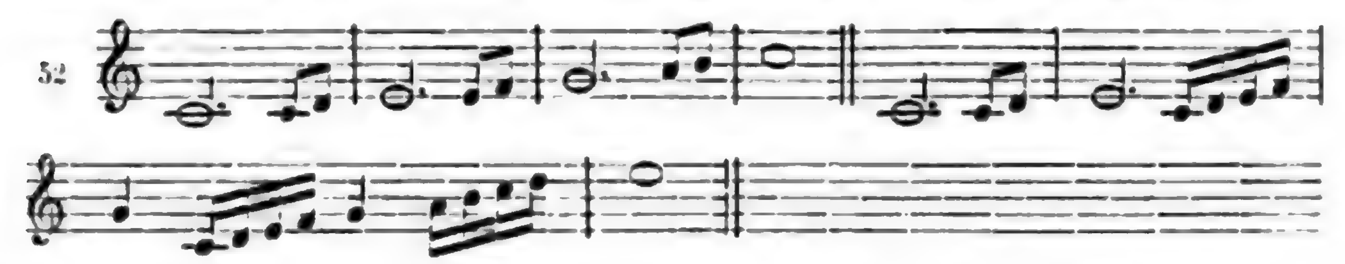
Zweitens. Der Tongehalt aller uns jetzt erreichbaren Gebilde kann nicht anders als höchst einförmig sein; wir sind unablösbar an die Durtonleiter gebunden, und zwar an die lückenlose Folge ihrer Töne, dürfen (S. 34) keinen überspringen, wenn er nicht (wie in No. 16, 17, 51) schon dagewesen ist. So muss allerdings die Folge — das Spiel der Töne ziemlich gleichbedeutend erscheinen, wenngleich (wie oben bemerkt) nicht bedeutungslos. Hat sich der Schüler eine Zeitlang in dieser Weise geübt, so darf er nach bedeutungsvollerer Gestaltung umherblicken. Wodurch ist sie auf dem jetzigen Standpunkte zu erlangen?

Einzig durch den Rhythmus. Im Rhythmus legt der Künstler dem einen Ton das Uebergewicht vor dem andern oder mehrern andern bei. Dies spricht sich zwiefach aus: durch längeres Verweilen, durch stärkere Betonung. In ersterer Beziehung verhielt sich ein Theil unsrer bisherigen Bildungen (No. 2, 3, 13 bis 19, 21, 43 bis 45, 51) wieder gleichgültig; die Töne hatten gleiche Geltung, bis auf den Schlusston in Sätzen. In andern Bildungen (z. B. No. 46 bis 50) ist die Rhythmisirung mannigfaltiger, und bereits ist S. 38 auf die vervielfältigende Kraft des Rhythmus hingedeutet worden.
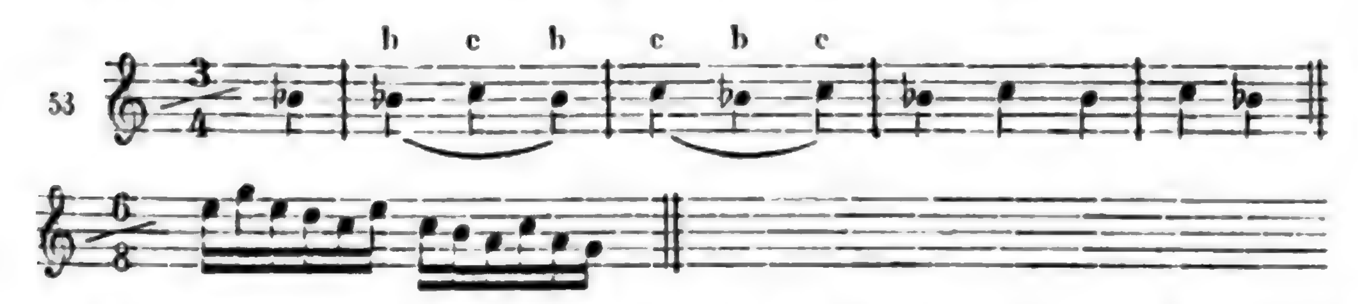
Der Rhythmus verleiht aber nicht blos Mannigfaltigkeit, in ihm prägt sich auch die Karakterkraft aus, indem er mit grösserm oder geringerm Nachdrucke die Hauptsache vor der Nebensache hervorhebt. No. 20 giebt ein paar Fingerzeige für die Mannigfaltigkeit, die wenig Tönen durch verschiedne Rhythmisirung ertheilt werden kann; bei No. 38 ist schon auf die Verstärkung hingedeutet worden, die durch längeres Verweilen auf den Hauptmomenten erlangt wird und die sich

* Vergl. den Anhang A am Schlusse.

erst recht fühlbar macht, wenn man nicht bei dem blossen Motiv stehn bleibt, wie in No. 38, sondern dasselbe fortführt und dadurch einprägt. Die beharrlich gleiche und dabei kräftige Betonung verleiht einem Satz' oder Gange Festigkeit, der Wechsel von Beharren und lebhafterm Fortschritte kann ihn befeuern; man vergleiche folgende zwei Sätze, —



die Beides wenigstens andeuten können. Diesen festen Zügen gegenüber beobachte man die Wirkung der das Taktgepräge verwischenden Synkope (das dritte Motiv in No. 20) und des Widerstreits zwischen rhythmischem und tonischem Motiv in No. 21, wo das erstere 6, das andre 4 Töne zusammenfasst, oder in nachstehenden Motiven



aus **Beethovens** Helden-Symphonie und Fantasie-Sonate, wo Motive von je 2 und 4 Tönen in Rhythmen von 3 und 6 Schlägen zusammengefasst werden.

Alle Formklassen des Rhythmus (von denen hier nur Weniges angedeutet ist), alle Gestaltungen, soviel sich ohne drückendes Verweilen ergeben, muss der Schüler theils schriftlich, theils am Instrument und mit Nachdruck singend bearbeiten, um sein Gestaltungsvermögen zu erweitern, seinem Gefühl und Bewusstsein den vielfältigen Ausdruck einzuprägen und sich frühzeitig zu karaktervoller Darstellung zu gewöhnen. Beides — fliessender und scharfgezeichneter Vortrag der Tonreihen — muss ihm geläufig sein und zu rechter Zeit dienen. Einseitige Bildung gewährt nur Eins oder das Andre, der durchgebildete Künstler — vor Allen **Gluck** und **Beethoven** — beherrscht Beides.

Zweite Abtheilung.

Der zweistimmige Satz.

Erster Abschnitt.

Verdopplung der Einstimmigkeit.

Je weiter wir die einstimmigen Tonreihen auszudehnen suchen, desto haltungsloser müssen sie erscheinen; nicht blos, weil sie — wie anziehend auch ihr Inhalt sich ausgebildet haben möge — am Ende doch nur ein dünner Tonfaden ohne Schallfülle sind, sondern weil die Tonika als Anfangs- und Schlusston zu geringes Gewicht gegen die reich ausgebildete Tonleiter bietet, endlich weil unser Sinn, der Sinn aller in Bildung fortgeschrittenen Völker wenigstens seit einem Jahrtausend, an Mehrstimmigkeit oder Harmonie gewöhnt ist.

Wir versuchen also nach dem einstimmigen den zweistimmigen Satz.

Am nächsten liegt hier, von einer zweiten Stimme in der einen Oktave dieselbe Tonreihe vortragen zu lassen, die die erste in einer andern Oktave vorträgt. So entsteht z. B. folgender Satz



aus No. 5. Es ist nicht zu leugnen, dass derselbe zweistimmig auftritt, zwei Stimmen in verschiednen Tonreihen beschäftigt. Die Folge davon ist grössere, breiter, oktavisch andringende Tonfülle, — die besonders für massenhaftere Wirkung geeignet, für leichte oder scharf auf Einen Punkt dringende Tonbewegung aber weniger passend erscheint.

Allein zwei solche Stimmen sind dem geistigen Inhalte nach für eine einzige zu achten, da jede in Rhythmus und Tonfolge dasselbe sagt, nur in einer andern Tonregion. Daher bedarf es keiner weitern Erörterungen und Uebungen für diese Tonform.
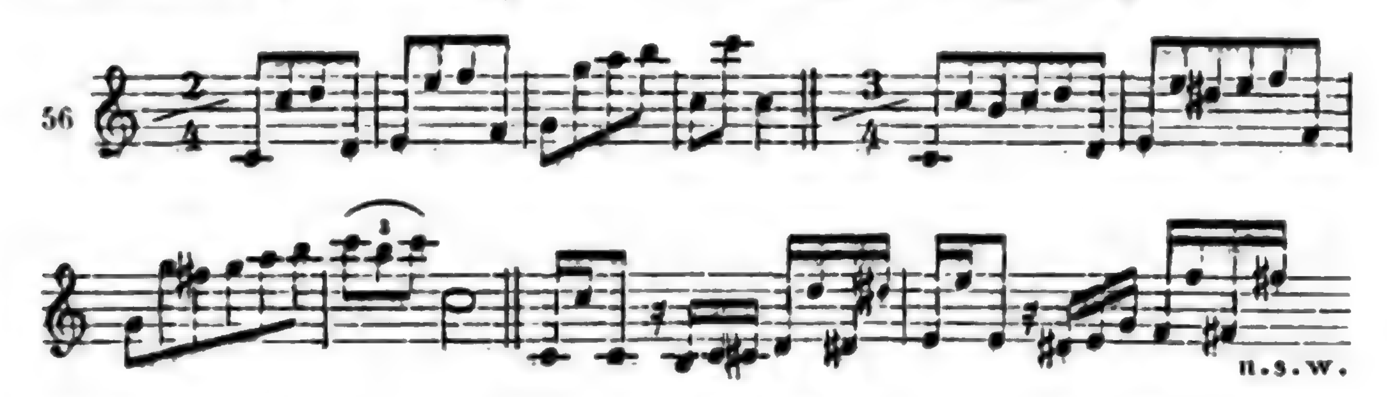
Gleichwohl kann sie als Grundlage zu mannigfachen einstimmigen Sätzen dienen, wenn wir nämlich die Tonreihen beider Stimmen einer einzigen übertragen. So würde z. B. aus No. 54 folgender einstimmige Satz



entstehn, indem die Töne jeder Oktave nach einander, und desshalb als Achtel oder Sechszehntel angegeben werden. Warum ist nicht in gleicher Weise mit zwei Vierteln, $\bar{\bar{c}}$ — $\bar{\bar{\bar{c}}}$, geschlossen worden? Es hätte sich lahm und unnatürlich gemacht, wenn man nach der Achtel- und Sechszehntel-Bewegung unvorbereitet in Viertel versunken wäre, zumal da auch die von Oktave zu Oktave schwankende Weise der Tonfolge eine Unruhe mittheilt, die erst allmählig wieder zur Ruhe zurückkehren kann. Dann würde auch das Ende der Tonfolge durch den Hinauftritt in die höhere Oktave überregt statt beruhigend geworden sein. Dass aber für besondre Fälle eben dies unvorbereitete Erstarren in Vierteln und dies beunruhigende Hinauflangen in die höhere Oktave bei dem Endtone der rechte Ausdruck sein kann, ist nach unsern schon ausgesprochenen Grundsätzen klar.
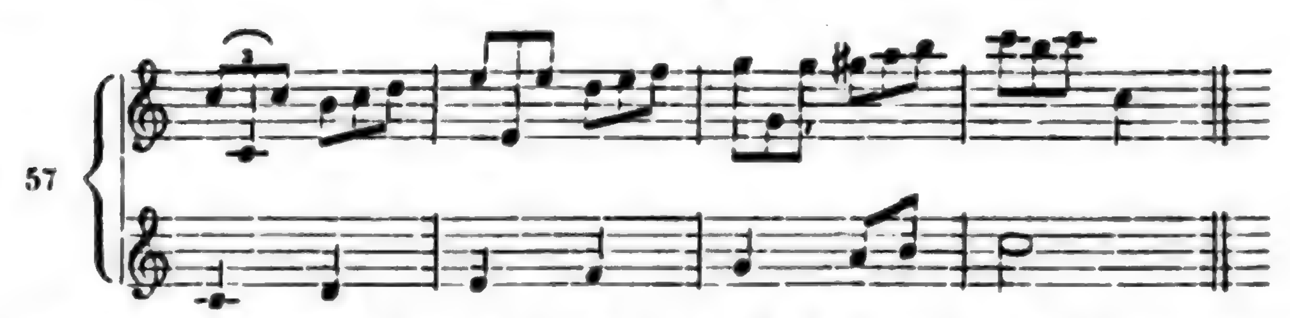
Uebrigens haben wir hier wieder den Fall eines Schlusstops (vergl. S. 45), der nicht Hauptheil des Taktes zu sein scheint. Er ist es aber dem Wesen nach dennoch; denn die drei *c* des Schlusstaktes sind nur eine Figurirung, eine Auseinandersetzung der Schlussoktave.

Wenden wir nun auf die neue Grundlage für Melodie das bekannte Verfahren an, mischen wir die frühern Motive mit den oktavigen (wie die jetzigen heissen könnten), so öffnen sich wieder unerschöpfliche Reihen neuer Gebilde. Ohne weitere Erörterung und ohne genau anschliessende Entwickelung stehen hier einige als Fingerzeige.



Verständniss und Aneignung dieser Bildungsformen bedürfen keiner weitern Erläuterung. Auch versteht sich aus Obigem, wie man aus dreifachen und vielfachen Oktaven neue Figuren entwickeln kann. Allein dergleichen Sätze würden so gespreizten Karakter annehmen, dass sie nur in besondern Fällen angemessen erscheinen möchten, und keiner eignen Durchübung bedürfen.

Endlich könnte man versuchen, zwei dem Wesentlichen nach in Oktaven mit einander gehende Stimmen durch Figurirung abweichend zu nüanciren, und sie dadurch zu gewissermaassen verschiednen Stimmen zu machen, wie z. B. in folgendem Satze geschieht.



Dergleichen anscheinende Zwei- und Mehrstimmigkeit wird sich später, besonders in Orchestersätzen und bei der Begleitung von Gesangstücken, wirksam und richtig erweisen, kann aber hier nicht zum Ziel führen. Denn nur zu klar bezeichnet sich die nachgebildete Stimme als blosse Umschreibung der Grundmelodie, kann sogar mit derselben in Widerstreit gerathen (z. B. im dritten Takte mit *gis* gegen *a*) und ist an dieser Stelle unsers Bildungganges ein Zwitterwesen, bald Oktavengang, bald abweichend, dem wir in unsrer Gestaltenreihe einstweilen keinen Zutritt gestatten.

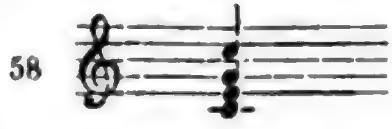
Zweiter Abschnitt.

Die Naturharmonie und ihre Zweistimmigkeit.

1. Auffindung.

Wie viel oder wenig wir auch aus Oktavgängen entwickeln, der eigentliche Zweck, wahrhafte Zweistimmigkeit, in der jede Stimme besondre Grundmelodie hat, ist durch sie nicht zu erlangen. Hierzu bedarf es einer andern Grundlage, die da zeigt, welche Töne verschiedner Stimmen überhaupt nach der Natur des Tonwesens zu einander gehören.

Versuchen wir zuerst nach dem blossen unmittelbaren Urtheil unsers Gehörs einen Ton zu finden, der zu einem andern, etwa zur Tonika, passt. Der nächste, die Sekunde (*c—d*), ist es nicht, wohl aber der folgende, die Terz (*c—e*). Zu diesen beiden Tönen passt wieder nicht der vierte, sondern der nächstfolgende, die Quinte, — und dann kein andrer, als (wie wir schon oben gefunden) die Oktave.



Was wir hier blos oberflächlich ertappt haben, wird von der Akustik* bestätigt und vervollständigt. Sie weiset uns folgende Töne

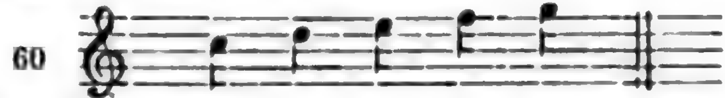
* Etwas Näheres giebt schon die allg. Musiklehre, S. 47.



als die zunächst zusammengehörigen nach. Die Tonika ist Grundlage, Grundton der ganzen Tonmasse. Das Ohr erkennt in diesem Zusammenklange den vollkommensten Wohlklang.

Eine solche Tonmasse nennen wir Harmonie, oder harmonische Masse, ihren tiefsten Ton aber Grundton. Obiger Zusammenklang ist also die erste harmonische Masse.

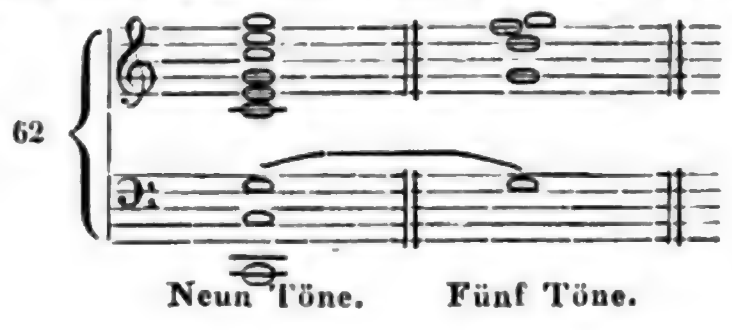
Forschen wir nach denjenigen Tönen, welche die Akustik als die nächsten nach den obigen angiebt, so stossen wir zunächst auf einen unsrer Tonleiter nicht eignen Ton, von dem später* die Rede sein wird; dann auf einen Theil der Tonleiter.



Hiervon gehören *c*, *e* und *g* der ersten Masse an, *d* und *f* sind dagegen, wie wir schon oben erkannt haben, mit deren Grundton nicht verträglich. Diese beiden von der ersten Masse ausgestossenen Töne vereinen sich aber sehr wohl mit einem Tone derselben, mit *g*, und bilden mit ihm —



eine zweite harmonische Masse. Dass diese Töne zusammengehören, erkennt sofort das Gehör, und wird sich später noch besser erweisen. Einstweilen bemerken wir Folgendes. Die beiden zuerst zur zweiten Masse gezognen Töne *d* und *f* bilden mit einander das Intervall einer kleinen Terz, das wir auch in der ersten wissenschaftlich gerechtfertigten Masse in *e* — *g* gefunden haben; ferner bilden *g* — *d* eine Quinte und *g* — *g* — *g* Oktaven, beides Intervalle, die wir ebenfalls aus der ersten Masse als zusammengehörige kennen. Auf der andern Seite ist die zweite Masse nicht nur tonärmer als die erste,
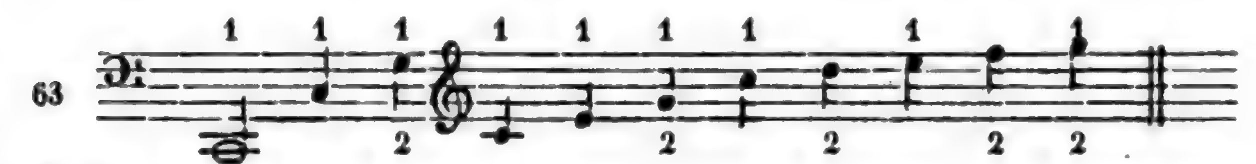


* Siehe die Anmerkung zu No. 293.

sondern auch weniger ebenmässig geordnet (die erste Masse zeigt einen zweimaligen ebenmässig aus übereinanderliegenden Terzen (*c* — *e*, *e* — *g*) geordneten Kern, die zweite nicht) und enthält Intervalle — die Septime *g*–*f*, die Sekunde *f*–*g* — die in der ersten Masse nicht dagewesen, also noch nicht gerechtfertigt sind. Ihre Bildung ist also keineswegs über alles Bedenken erhoben; doch dürfen wir schon wagen, uns ihrer einstweilen zu bedienen. Die Tonreihe beider Massen wird schon dadurch eine in sich selber geschlossne und zusammengehörige, dass sie von Blasinstrumenten ohne künstliche Vorrichtung und Mittel (ohne Tonlöcher, Ventile, Stopfen) wie z. B. von Trompeten und Waldhörnern leicht hervorgebracht werden kann*.

Wir wollen uns in den bevorstehenden Aufgaben streng auf diese Tonreihe beschränken, keinen in ihr nicht vorkommenden Ton nehmen, selbst nicht die tiefern oder höhern Oktaven der in ihr wirklich aufgeführten Stufen, z. B. eingestrichen *f* oder *d*.

Betrachten wir nun die ganze Tonreihe,



so finden wir

1. nur die fünf letzten Töne in der regelmässigen Folge der Tonleiter; es fehlt dann *a* und *h*; das höhere *c* haben wir ebenfalls nicht; die vorhergehenden sechs Töne haben offenbar nicht die Form und den Zusammenhang der Tonleiter.
2. Neun Töne (die mit 1 bezeichneten) gehören zur ersten harmonischen Masse; mit Uebergehung aller Wiederholungen besteht dieselbe aber nur aus den Tönen *c*, *e* und *g*, denselben, die wir schon oben nach der Wahl des Gehörs gefunden haben. Diese Töne stehen sehr regelmässig, jeder eine Terz vom nächsten ab; Grundton ist die Tonika.
3. Fünf andre (mit 2 bezeichnet) bilden die zweite harmonische Masse, die aber, wie gesagt, nicht blos tonärmer sondern auch weniger regelmässig gebildet ist. Grundton dieser Masse ist das dreimal wiederholte *g*, ein in der ersten Masse schon vorgefundner Ton, was in No. 59 durch den Bogen angedeutet ist. Nehmen wir zu diesem Grundton den höchsten neuen Ton, *f*, so treten uns die Gränztöne der um ihre Tonika sich bewegenden Tonleiter (S. 25) vor Augen, von denen wir bereits gefunden haben, dass sie sich auf die Tonika beziehn, nach ihr hin- und zurückweisen.

---

* Dass dabei *f* zu hoch erscheint (und was sonst noch anzumerken wäre), kann hier unbeachtet bleiben.

Den Grundton der ersten harmonischen Masse haben wir schon früher als Grundton der ganzen Tonleiter in das Auge gefasst und Tonika genannt.

Nächst ihm müssen wir auch den Grundton der zweiten Masse durch einen besondern Namen,

Dominante,

auszeichnen. Warum er Dominante (der herrschende Ton) heisst, wird sich erst allmählig vollständig zeigen; für jetzt mag dieser Name wenigstens dadurch gerechtfertigt werden, dass der damit bezeichnete Ton die zweite Masse als deren Grundton trägt und beide Massen als einziger ihnen gemeinschaftlicher Ton verbindet. Dieser Ton, die Dominante, wird sich mehr und mehr wichtig erweisen. Wir wollen merken, dass er der fünfte in jeder Tonleiter, die Quinte der Tonika, ist. —

2. Verwendung.

So viel über die neuen Grundlagen; nun zu deren Anbau.

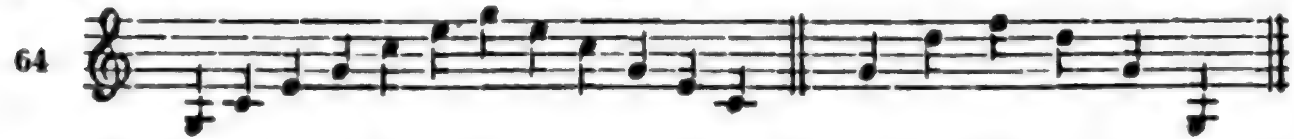
Wir können unsre jetzige Tonreihe

1. melodisch zu neuen Tonfolgen*,
2. harmonisch, in den beiden Massen,

benutzen, und auf beides wird sich die Komposition zweistimmiger Sätze gründen.

Melodischer Gebrauch.

Als Grundlage der Melodie dient nicht blos die noch vorhandne unvollständige Tonleiter, *c—d—e—f—g*, sondern auch die Reihenfolge aller zu einer Masse gehörigen Töne;

64 

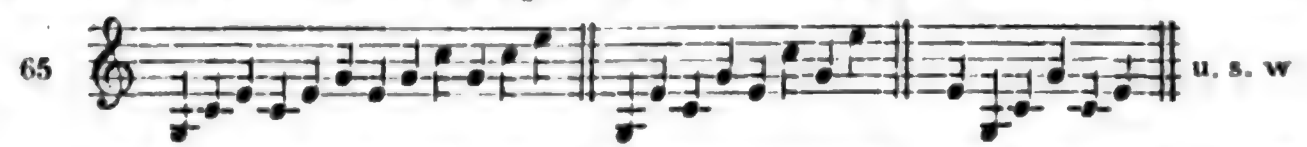
die beiden tiefsten *c* mögen, als zu entlegen, wegbleiben. Man sieht, dass die erste Masse wegen ihres Tonreichthums und vermöge ihres gleichmässigern Baues weit ergiebiger und geeigneter ist, melodische Grundlage zu werden, als die zweite. Im Grund' aber besteht die Melodie jeder Masse doch nur aus drei Tönen mit ihren Wiederholungen; diese Armuth, die Wiederkehr derselben Stufen in höhern oder tiefern Oktaven, die Entlegenheit der Töne von einander, geben diesen Tonfolgen, wo sie für sich allein und längere Zeit gebraucht werden, allerdings eine gewisse Leerheit, während auf der andern Seite die Einigkeit aller Töne einer Masse und der raschere Gang

---

* Erste Grundlage für Melodien war bekanntlich (S. 23) die Durtonleiter; hier lernen wir die zweite Grundlage, Harmonie, vorerst die harmonischen Massen, kennen.

in weiten Schritten gar wohl leichten, glänzenden oder kühnen Aufschwung bieten, der nur dieser Grundform eigen ist. Man muss dieselbe daher wohl kennen und gebrauchen lernen.

Im Obigen sind diese Tonfolgen in ursprünglicher Ordnung vom tiefsten zu den höhern Tönen, und dann umgekehrt, erschienen, also steigend und fallend. Dies leitet darauf, sie in mannigfach schweifenden Richtungen zu versuchen; z. B. die erste Masse:

65 

Allein immer wieder tritt die Beschränktheit der Tonreihe in den Weg, und wir sehen ein, dass Tonwiederholung, Motivenwiederholung und besonders reiche Entfaltung des Rhythmus erfoderlich sein werden, um aus einem so armen Tonstoffe mannigfache Erfindungen hervorgehn zu lassen. Dass dies übrigens wohl erreichbar ist, beweisen zu unserm vorläufigen Trost unzählige Volksgesänge, Märsche, Tänze und einzelne Melodien in allen Werken besonders neuerer Meister, die auf unsre dermalige Tonreihe gegründet und beschränkt sind.

Harmonischer Gebrauch.
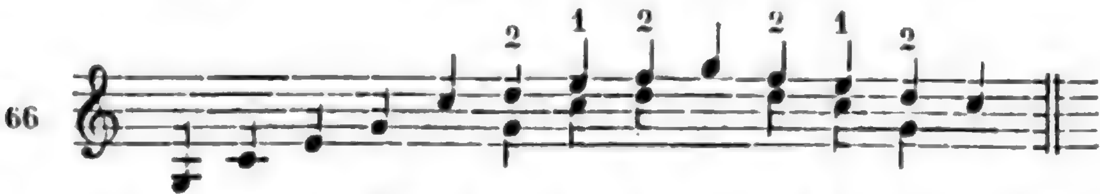
Das Wichtigere der neuen Aufgabe ist aber ihre harmonische Seite; denn dies ist das Neue, was wir in ihr erstreben; wir wollen nicht mehr blosse Melodien, Reihen einzelner Töne, sondern gleichzeitig verbundne, miteinander fortschreitende Tonreihen bilden. Einen Anfang dazu haben wir in No. 54 gemacht, mussten aber erkennen, dass zwei in Oktaven mit einander gehende Stimmen im Grunde nur für eine einzige gelten können. Jetzt also wollen wir wesentlich verschiedne Stimmen bilden und mit einander führen. Diese Stimmen müssen mit einander harmoniren, es dürfen nur Töne der ersten oder der zweiten Masse zusammentreffen.

Wieviel solcher Stimmen wollen wir vereinigen? Es ist schon oben (S. 54) für die Zweistimmigkeit entschieden worden; dies ist die einfachste Aufgabe und wird sich auch als die angemessenste für unsre dermaligen Mittel erweisen.
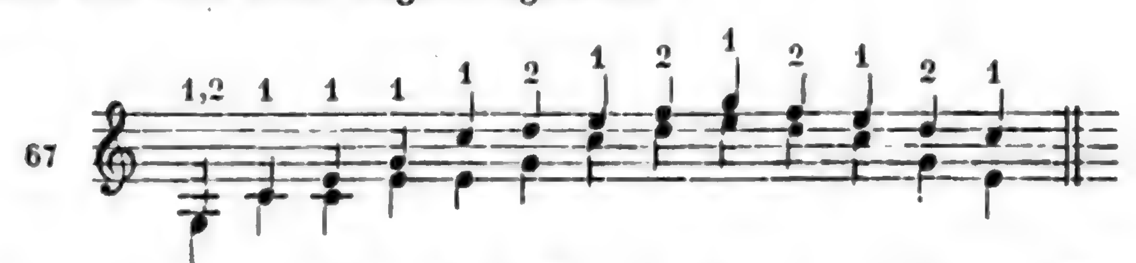
Von unsern zwei Stimmen soll die eine Hauptstimme sein, die andre sich ihr blos als Begleitung anschliessen. Da wir schon (S. 22) wissen, dass sich in den höhern Tonreihen höhere Spannung und Erregung ausspricht, so soll die höher liegende Stimme, die wir Oberstimme nennen, Hauptstimme (kurzweg Melodie genannt), die tiefere, die wir Unterstimme nennen, Nebenstimme oder begleitende Stimme (Begleitung) sein.

Wie finden wir nun zu den Melodien der Hauptstimme die Begleitung? — Wir geben jedem Ton derselben den nächstliegenden tiefern
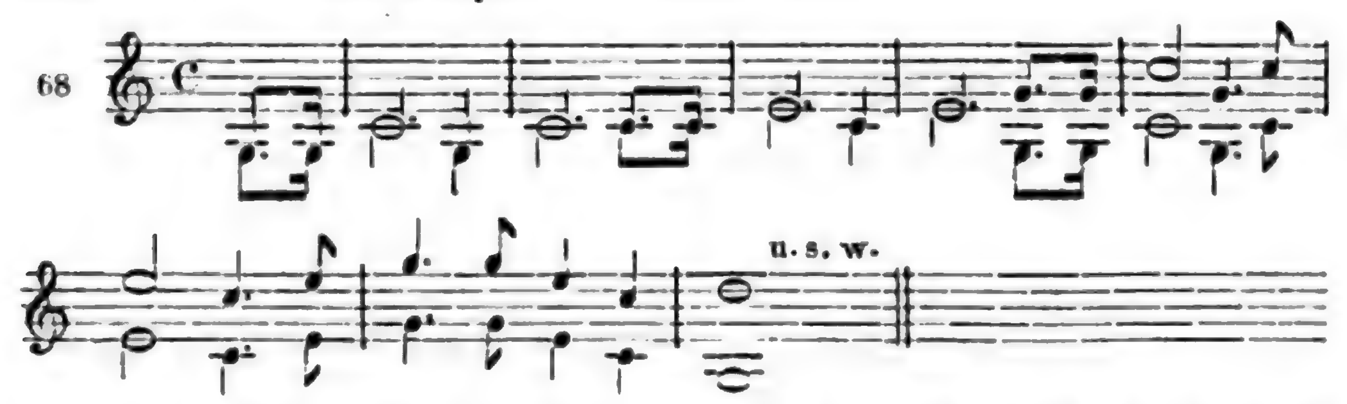
Ton derselben Masse, also dem *d* das darunter liegende *g*, dem zweigestrichnen *e* das darunter liegende *c*, dem *f* das *d*. Hier —



haben wir die genannten Töne auf- und abgehend begleitet. Wie sollen wir das hohe *g* begleiten? Es gehört ebensowohl zur ersten wie zur zweiten Masse, kann also mit *e* oder *f* begleitet werden; wir wählen das erstere, weil dann die Massen regelmässig wechseln und überdem das Intervall *f* — *g* zu den bedenklichen (S. 58) gehört. — Wie soll das zweigestrichne *c* begleitet werden? Eigentlich müssten wir *g* zusetzen, als nächsten Ton der ersten Masse; da derselbe aber auch der zweiten Masse angehört und eben für sie verwandt worden ist, so dass die Stimme stocken würde*, so ziehen wir *e* vor. — Die tiefe Tonreihe *c* — *e* — *g* — *c* spricht sich schon von selbst als der ersten Masse angehörig aus; das tiefste *g* wollen wir nur im Einklang beider Stimmen oder als tiefere Oktave des nächsten *g* anwenden; die beiden tiefsten, schon in No. 66 weggelassenen *c* geben wir, als zu entlegen, auf. So stellt sich also diese Begleitungsweise —



als natürlichste auf. Sie soll als Norm dienen, nicht aber Fessel werden; wir wollen an ihr festhalten, aber nur so lange, bis wir triftigen Grund finden, von ihr abzugehn. Dergleichen Gründe werden sich bei der Arbeit im Folgenden von selbst ergeben; einen Fall nehmen wir — nur als Beispiel — voraus. Hier —



haben wir unsre zwei Stimmen erst im Einklange, dann in Oktaven aufgeführt, erst zuletzt bildet sich eine wahrhafte Zweistimmigkeit.

---

* Ein triftigerer Grund ergiebt sich erst später, bei der Erkenntniss der Dreiklänge.

Warum diese Abweichung? — Die Melodie sollte so stark wie möglich wirken und erst zuletzt Harmoniefülle (so viel wir davon jetzt haben!) austönen, daher — und um der zweiten Stimme entschiednere Richtung zu lassen — trat selbst die einzige Harmonie um eine Oktave weiter aus einander, als in No. 67. Beiläufig diene dieser Satz als Belag für das über die Rhythmik von No. 52 Gesagte.

So viel zur Vorbereitung; nun zur Komposition.

Dritter Abschnitt.

Die zweistimmige Komposition.

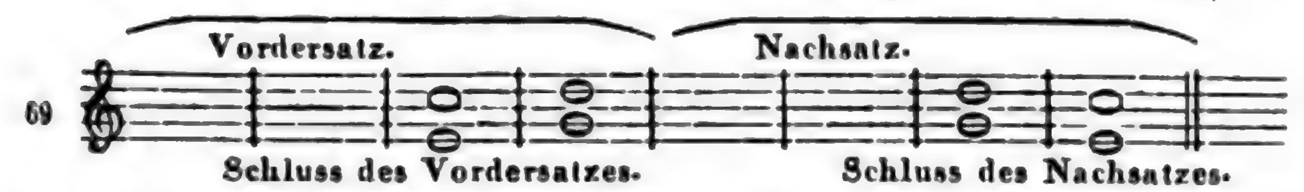
Nach den Vorübungen im einstimmigen Satze dürfen wir jetzt rascher auf unser Ziel losgehn. Wir wollen gleich Tonstücke in der vollkommensten der drei Grundformen (S. 31) bilden, also *Perioden*.

Von der Periode wissen wir, dass sie aus Vorder- und Nachsatz besteht, deren Grösse sich zunächst (No. 7) und sehr bequem auf zweimal vier Takte festgestellt hat. Der Schluss einstimmiger Perioden fiel auf die Tonika. Auch jetzt wird mit der Tonika geschlossen werden, aber nicht mit dem einzelnen Ton, sondern mit der ersten harmonischen Masse, in der die Tonika enthalten ist und die wir desshalb auch Harmonie der Tonika oder *tonische Harmonie* nennen. Diese tonische Harmonie stellen wir für den Schluss so, wie sie zuletzt in No. 67 erscheint ($\bar{e}$ — $\bar{\bar{c}}$), so dass die Tonika als wichtigster Ton von der Hauptstimme, also auf das Eindringlichste, gegeben wird. Was soll ihr vorausgehn? — *Nicht* abermals eine Tonverbindung aus der ersten Masse, *sondern* die zweite harmonische Masse, die den stärksten Gegensatz gegen sie bildet und sie also am stärksten hervorhebt. Diese Masse führen wir wie zu Ende von No. 67 mit g — *d* auf, so dass ihre Töne auf das Fliessendste in die tonische Schlussharmonie eingehn. Mithin bildet sich der Periodenschluss so, wie No. 67 in den letzten beiden Harmonien zeigt.

Wie schliessen wir unsern *Vordersatz*? — In der einstimmigen Komposition hatten wir sowohl für Vorder- als Nachsatz keinen andern Schluss, als die Tonika; nur die Richtung der Tonfolge unterschied beide. Jetzt sind wir im Besitz von zwei harmonischen Massen, die einen Gegensatz zu einander bilden. Ist auch die Zusammensetzung der zweiten (S. 58) nicht ohne vorläufige Bedenken, so hat sie doch ein Paar Tonverhältnisse (Oktave und *besonders Quinte*, — da die Oktave im Grunde noch keinen wesentlich verschiednen Ton giebt mit der ersten gemein, kann also ebenfalls einen Schluss bilden helfen; — wenn auch keinen so entschiednen, wie die erste Masse (weil die

Tonika fehlt und der Grundton, die Dominante, beiden Massen gemeinsam, also nicht für eine derselben bezeichnend ist) *, doch für den Vordersatz genügend. Wir schicken, um des Gegensatzes willen, die erste (wie in No. 66 oder 68 oder mit $\bar{e} - \bar{\bar{c}}$) voraus.

Hiernach bilden sich unsre Perioden mit folgenden Schlüssen;



den letztern, der das ganze Tonstück abschliesst, nennen wir ganzen Schluss oder kurzweg

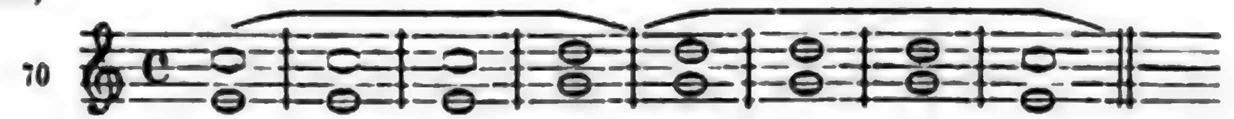
Ganzschluss,

den erstern, der nur die erste Hälfte (den Vordersatz) abschliesst, nennen wir

Halbschluss;

jedenfalls werden durch diese Schlüsse Vorder- und Nachsatz karakteristischer unterschieden, als in der einstimmigen Komposition.

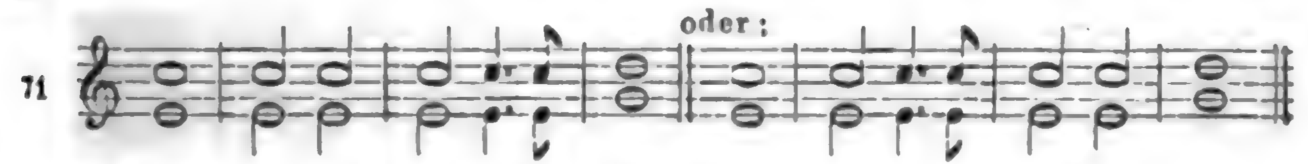
Füllen wir nun das gegebene Schema vorerst auf das Einfachste aus, —



so haben wir unsre erste zweistimmige Komposition vollendet, die den nächsten Bedürfnissen genugthut, — freilich aber nicht mehr. Wir haben aber schon an einfacherm Stoffe gelernt, aus dem Geringfügigsten immer mehr und mehr zu entfalten, indem wir uns fragen, was jenes giebt und was es entbehren lässt. Untersuchen wir also No. 70 nach allen Seiten.

Zunächst das neue Element, die Harmonie; der Vordersatz steht in der ersten Masse und fällt in die zweite, der Nachsatz steht in der zweiten und fällt in die erste. Dies ist sehr dürftig; da wir aber noch neu in der Harmonie sind, so mag es einstweilen genügen.

Dann die Rhythmik. Sie ist sehr arm, wir könnten sie nach früher Erlerntem leicht beleben und bereichern, z. B. den Vordersatz so —

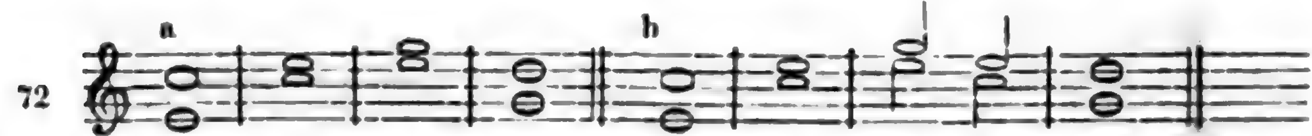


umgestalten; aber dabei tritt erst das Hauptgebrechen von No. 70 noch greller hervor.

---

* Auch hier wird sich der triftigere Grund erst mit der Erkenntniss der Dreiklänge ergeben.

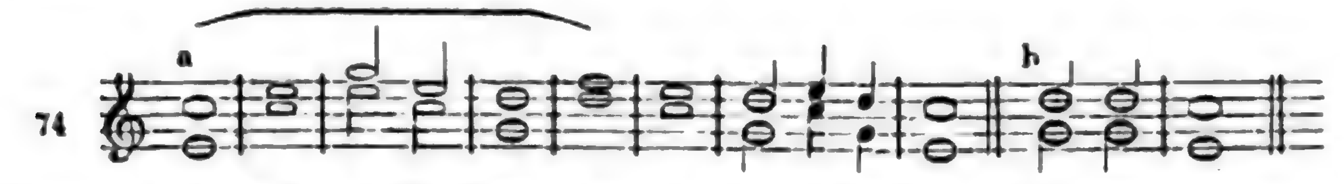
Es liegt in der **Tonfolge**, die nicht einmal die normale Richtung des Vorder- und Nachsatzes (S. 29) entschieden genug ausspricht. Da wir uns mit der Harmonie einstweilen einverstanden erklärt haben, so wollen wir innerhalb ihrer mit dem Vordersatz steigen, wie hier —



bei *a*. Allein der Fall von *e — g* nach *g — d* ist zu heftig und nöthigt uns zu einer vermittelnden Einschiebung, bei *b*. In gleicher Weise müsste nun der Nachsatz fallen; allein die in ihm vorkommende zweite Masse bietet so wenig Abwechslung, dass wir entweder, wie bei *a* —



eine Lage derselben wiederholen, oder wie bei *b* die erste Masse zu Hülfe nehmen müssen. Diesem Nachsatze fehlt nur die rhythmische Steigerung, die der Vordersatz in No. 72, *b* gewonnen; wir stellen das Ganze hier bei *a* zusammen, —



indem wir auch den Nachsatz zum Schlusse rhythmisch steigern.

Man bemerke, dass hier wie früher in No. 5 die rhythmische Steigerung und das Abweichen von der anfänglichen Weise mit Nothwendigkeit hervortritt; selbst die höhere Steigerung im Nachsatze war nothwendig, wenn wir uns nicht mit einer Tonwiederholung (*b*), oder der noch ungenügendern Weise von No. 73 befriedigt erklären wollten.

Der Fortschritt von No. 71 zu No. 74 ist unleugbar: reichere Tonfolge, entschiedne Richtung derselben, mannigfaltigerer Rhythmus sind erst mit dem letztern gewonnen worden; noch aber ist die Bildung so einfach, dass hinsichts der Melodie nur eben die Tonrichtung, nicht ein schärfer gezeichnetes Motiv hervortritt; wenigstens ist den Motiven in Takt 3 und 7 keine weitere Folge gegeben. In harmonischer Hinsicht sind wir in den genannten Beispielen bald in einer Masse längere Zeit ausschliesslich geblieben, bald haben wir beide Massen mit einander wechseln lassen. Von hier aus kann der weitere Fortschritt im Erfinden keine Schwierigkeit haben, wenn wir nur auf dem schon bekannten Wege systematisch vorwärts gehn. Jeder Punkt in dem oben Gefundnen führt, wenn wir ihn verfolgen, zu neuen Gestaltungen.

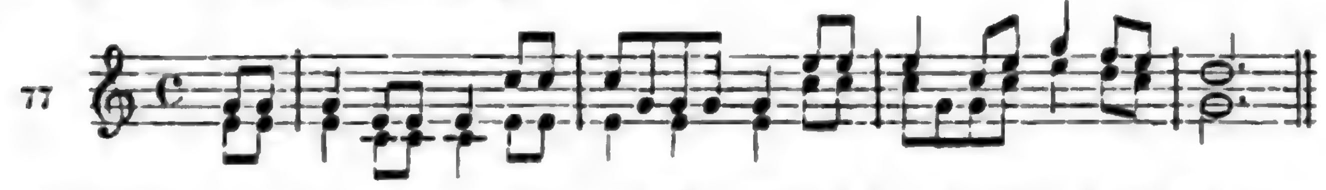
Fassen wir das Steigen des Vordersatzes innerhalb der ersten Masse in No. 74 auf, so kann die Richtung noch ausgedehnter beibehalten, —
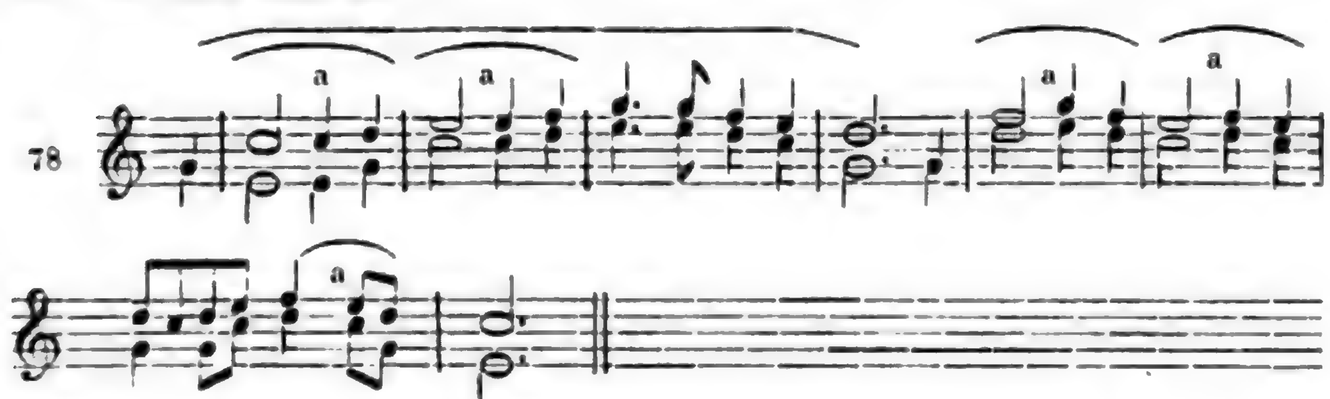


dabei die Tonfolge zu mannigfaltigerer Rhythmik und festerer Motivirung —
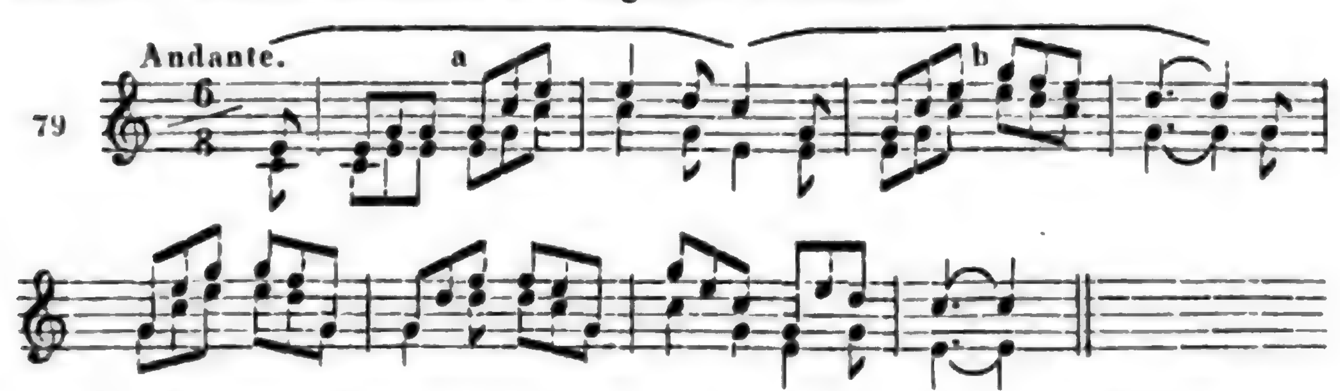


erhoben, oder durch Auf- und Absteigen (schweifende Tonfolge S. 21) innerhalb der Hauptrichtung
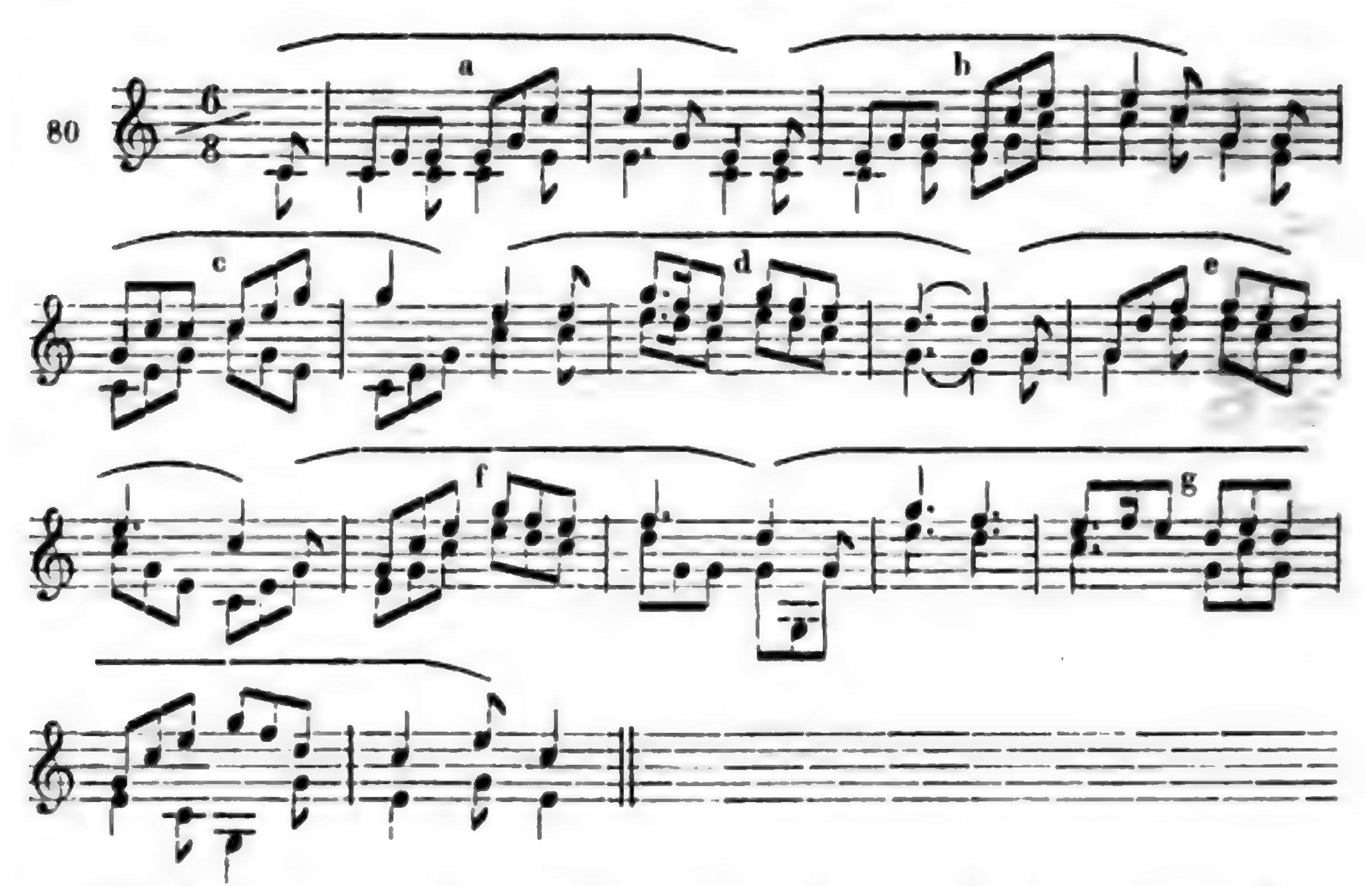


erweitert werden. Fassen wir aus No. 73, *b* den Wechsel der Massen auf, so kann uns dies als Motiv dienen und zwar schon im Vordersatze; No. 74 kann sich so —



gestalten, dass ein bestimmtes Motiv (*a*) vier- — oder, mit Hinzurechnung der Verkleinerung (S. 35) im siebenten Takte — fünfmal erscheint. Zuletzt erinnere das folgende Tonstück



daran, dass der Vordersatz hier, wie in der einstimmigen Komposition (No. 34) auch aus zwei Abschnitten (*a* und *b*) oder mehrern bestehen kann. Im Vordersatze schliesst ein erster Abschnitt am füglichsten, wie im vorstehenden Beispiel, auf der ersten Masse, um dem nachfolgenden Halbschlusse nicht vorzugreifen; im Nachsatze kann jede Masse zum Schluss der Abschnitte dienen. Im nachstehenden Beispiel, das dem vorigen nachgebildet ist,



zerfällt der Vordersatz in vier Abschnitte (*a, b, c, d*) von je zwei Takten, von denen die ersten nur durch Rhythmus und Tonfolge sich absondern, da sie durchaus in der ersten Masse bleiben; der Nachsatz hat drei Abschnitte (*e, f* und *g*) von zwei, zwei und vier Takten (in gleicher Weise, wie die Periode No. 34), deren Schlüsse abwechselnd auf die erste, zweite, erste Masse fallen.

Indem hiermit eine neue Uebungsreihe[4] beginnt, heben wir schliesslich dreierlei zur Betrachtung hervor.

Erstens: das Motiv. In der einstimmigen Komposition konnte nur von Tonfolge und Rhythmus des Motivs die Rede sein, jetzt auch von seinem harmonischen Inhalt; unsre Motive können jetzt entweder nur in der ersten, oder nur in der zweiten Masse stehn, oder beide Massen in mannigfacher Weise vereinen. Bei dieser Vielseitigkeit ist es aber selten der Fall, dass ein Motiv sich durchaus genau wiederhole; das Motiv *a* in No. 78 z. B. behält vier Mal seine rhythmische Form; die beiden ersten Male steigt seine Melodie, die beiden letzten geht sie auf und ab; in harmonischer Beziehung zeigt sich zwei Mal erste dann zweite Masse, das dritte Mal zweite, erste, zweite Masse, das vierte Mal erste, zweite, erste Masse. Dennoch bleibt es kenntlich. In No. 77 wird der Rhythmus des Motivs bald von der ersten, bald von der zweiten Masse verlassen und dabei von der andern Stimme festgehalten.

---

4 Dritte Aufgabe: Der Schüler bilde in derselben Weise, wie sich die bisherigen Liedsätze aus und nach No. 70 entwickelt haben, in steigem Fortschritt eine Reihe neuer. Alle müssen in *C* dur gesetzt und gespielt, dann aber (wie die frühern Uebungen) allmählig in den andern Tonarten gespielt werden.

Zweitens: die Begleitung. Wie vorausgesagt, haben wir die in No. 67 gegebne Begleitungsform schon in No. 75 verlassen, um die zweite Stimme fliessender hinaufzuführen. Die Abweichungen in No. 77 bis 80 mag jeder sich selbst erläutern.

Drittens haben wir von No. 70 an eine Reihe von Tonstücken gebildet, deren jedes einen einigen und bestimmt abgeschlossenen Inhalt zeigt. Dieser Inhalt, gleichviel ob wir ihn bedeutend und tief finden oder nicht, kann der Gedanke (der geistige Gehalt) des Tonstücks genannt werden. Da wir stets motiventreu setzen, so enthält jeder unsrer Sätze nur einen, wenn auch in fortwährender Ausgestaltung und Entwickelung (man untersuche No. 80) begriffnen Gedanken; es sind nicht zwei verschiedne, — z. B. der in No. 68 und 78 oder der in No. 76 und 79, — in einem dieser Sätze enthalten. Ein Tonstück nun, das nur einen Gedanken (einen einigen Inhalt) in sich fasst, nennen wir — gleichviel, ob es für Gesang bestimmt ist oder nicht —

Lied oder Liedsatz,

zum Unterschiede von Tonstücken, die mehr als einen Gedanken in sich fassen.

Vierter Abschnitt.

Liedsätze in zwei und drei Theilen.

A. Zweitheilige Liedform.

Erwägt man, wie deutlich sich jetzt Vorder- und Nachsatz durch Richtung und eigenthümlichen Schluss abrunden und unterscheiden, wie weit sich auch unsre Sätze (man betrachte No. 80 mit seinen zweimal acht Takten) jetzt ausführen lassen: so liegt es nahe, Vorder- und Nachsatz als zwei einigermaassen selbständig gewordne, obwohl nur in ihrem Verein zu einem grössern Ganzen vollkommen befriedigende Sätze, mithin als

ersten und zweiten Theil

eines liedförmigen Tonstückes aufzufassen, die sich für jetzt nur darin über das Wesen des einstimmigen Vorder- und Nachsatzes erheben, dass sie ein Mittel mehr haben, sich zu unterscheiden, und von einander loszulösen.

Hiermit ergiebt sich

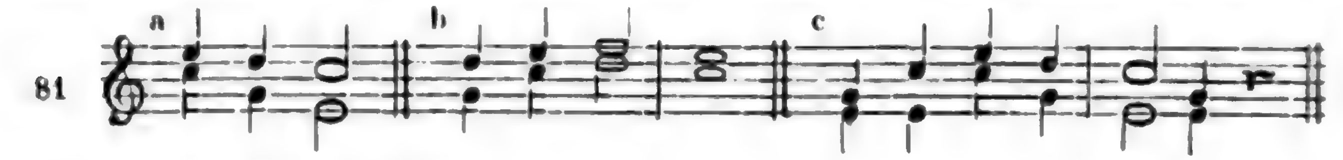
die einfachste zweitheilige Form

der Tonstücke, wie man sie in vielen Märschen, Tänzen, Liedern u. s. w. vorfindet.

Wir haben schon früher (No. 30) Sätze von grösserer Taktzahl gefunden. Jetzt nehmen wir grössere Ausdehnung für die zweitheilige Form in Anspruch.

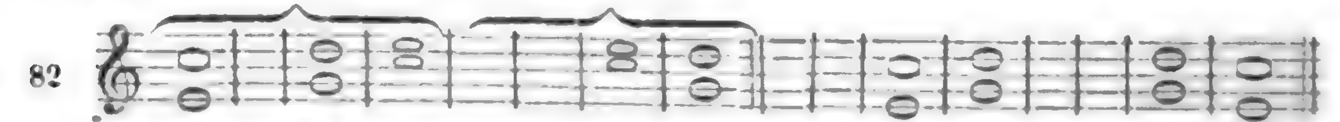
Jeder Theil will für sich ein Ganzes sein; nach frühern Erwägungen gebührt daher jedem die Länge einer Periode, — acht Takte. Dies ist das regelmässige Maass; wir wissen aber schon, dass es grösser und kleiner werden kann.

Wenn der erste Theil ein Ganzes für sich sein soll, so gebührt ihm die vollkommenste Gestalt, die der Periode mit Vorder- und Nachsatz. Allein er ist doch nur Theil eines grössern Ganzen, kann sich also nicht vollkommen abschliessen, sondern muss den zweiten Theil erwarten lassen. Er endet daher, wie zuvor der Vordersatz, mit einem Halbschlusse. Wollte man nun den Vordersatz des ersten Theils ebenfalls so endigen, so würde derselbe Schluss zweimal hinter einander erfolgen, dadurch aber nothwendig der Theilschluss entkräftet und die Gestaltung des ganzen Theiles einförmig. Der Vordersatz kann also nur durch einen Schritt aus der zweiten in die erste Masse abgegränzt werden. Dies ist ein Ganzschluss. Damit er nun für den blossen Vordersatz nicht zu wichtig werde, ist es am besten, ihn u n v o l l k o m m e n darzustellen, entweder durch Verlegung auf einen gewesenen Hauptton (*a*) oder dadurch, dass nicht die Tonika in der Oberstimme liegt (*b*), oder endlich (*c*) durch eine nur unbedeutende Berührung der zweiten Masse,



die den Schluss einleitet *.

Wenn der erste Theil sich zu einem vollkommen abgeschlossenen Satz abgerundet hat, so gebührt dasselbe nun auch dem zweiten Theile, nur dass dieser einen vollkommnen Ganzschluss aus der zweiten Masse in die tonische Harmonie macht. Soll der zweite Theil ebenfalls bestimmt abschliessenden Vordersatz erhalten, so geschieht dies mittels des Halbschlusses, dem dann der Ganzschluss am Ende mit ungeschwächter Kraft folgt. Doch kann man auch bestimmte Abrundung des Vordersatzes entbehren, da der erste Theil schon festere Gliederung gehabt hat. Die Anlage eines zweitheiligen Tonstücks würde also diese sein:



Die nähere Durcharbeitung kann der eignen Uebung überlassen bleiben. Allenfalls giebt No. 79 (oder noch besser 80) ein Beispiel, wenn man seinen Vordersatz als ersten Theil, den Nachsatz als zwei-

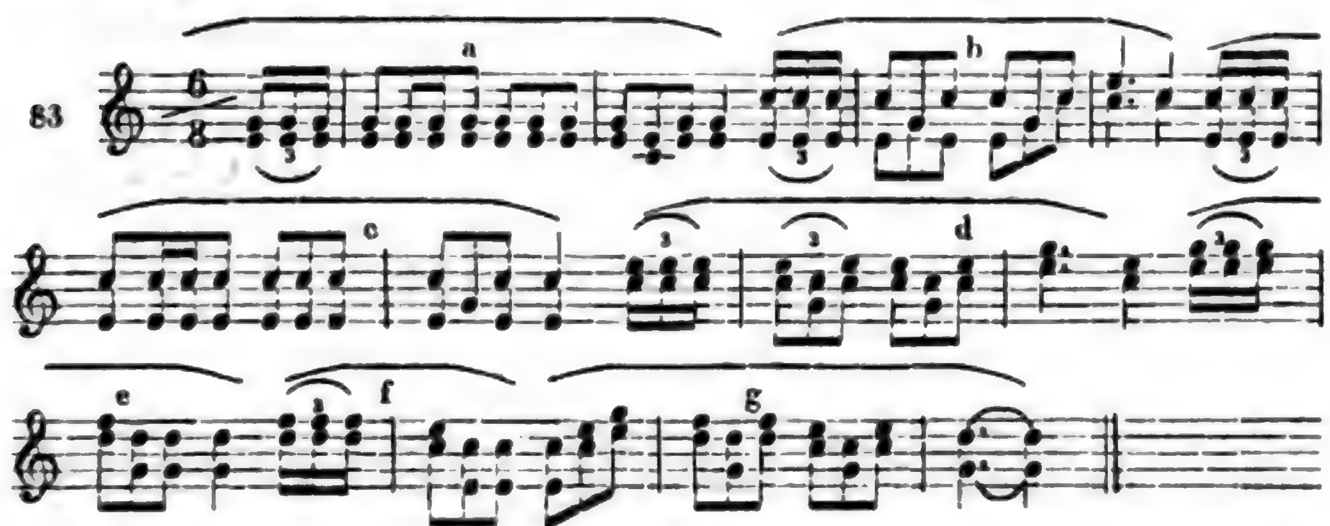
---

* Auch dieses Mittel wirkte in No. 79 mit, den Schluss des Abschnitts *a* minder vollkommen erscheinen zu lassen; denn von S. 44 wissen wir, dass in zusammengesetzten Taktarten allerdings auch auf einem gewesenen Haupttheile vollkommen geschlossen werden kann.

ten Theil, den ersten und zweiten Abschnitt als Vorder- und Nachsatz des ersten Theils ansieht; der bisherige Nachsatz würde dann ein solcher zweiter Theil, der nicht in Abtheilungen (Vorder- und Nachsatz) zerfiele, sondern ununterbrochen fortliefe.

Warum aber kommt es dem zweiten Theil eher zu, als dem ersten, ohne Unterbrechung fortzulaufen? und warum ist eher der Vordersatz des ersten Theils der Ort für Abschnitte, als der Nachsatz? — Weil zu Anfang der Inhalt bestimmt und deutlich hingestellt, — gesetzt werden soll, im Fortgang gegen das Ende aber die Bewegung gesteigert und darum zusammenhängender, ununterbrochner fortgehend sein muss. Dasselbe haben wir schon bei No. 36 zu bemerken gehabt.
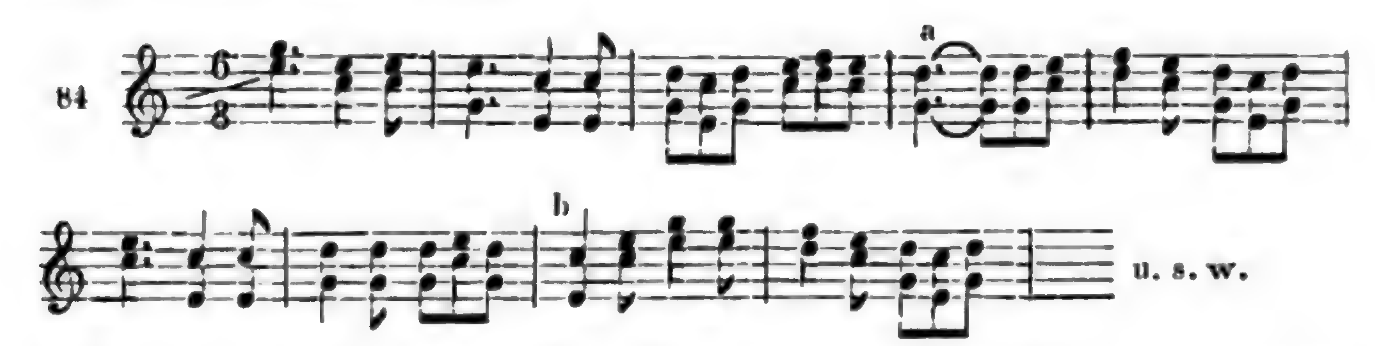
No. 79 würde als Beispiel eines zweitheiligen Tonstücks von zweimal vier (statt zweimal acht) Takten dienen. Doch kann auch, wie wir schon an No. 80 gesehn haben, über das ursprüngliche Maass von zweimal acht Takten hinausgegangen werden. Für dergleichen ausgedehntere Sätze bietet sich, bei der Armuth unsrer dermaligen Tonmittel, der Rhythmus als helfende Kraft dar; es kommt darauf an, durch beweglich oder mannigfaltig rhythmische Tonwiederholungen, Tonumschreibungen u. s. w. unsern Tonbesitz gleichsam zu vervielfältigen. In weitester Ausdehnung sehen wir diese Kunst der Ausführung in den für Trompeten oder Hörner gesetzten Märschen angewendet. Folgender Satz



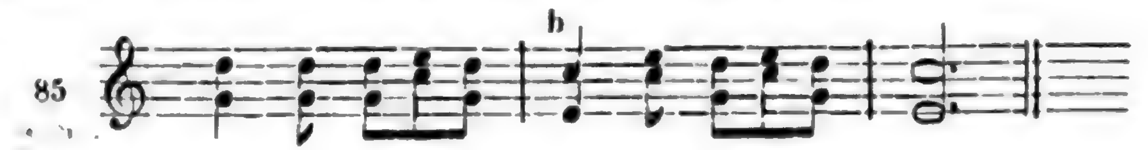
kann als Beispiel eines ersten Theils dienen, der eine Ausdehnung von dreimal vier Takten (vergl. No. 32) angenommen und dazu sich vorzugsweise der Tonwiederholung bedient hat. Nur Mannigfaltigkeit der Rhythmisirung macht solche Ausdehnung möglich und erträglich; — man bemerkt, dass die ersten acht Takte im Wesentlichen nichts enthalten, als den Gang der Melodie von *g* hinauf zu *c*, *e* und *g*. Nur bestimmte und klare Gruppirung kann eine so zahlreiche Tonwiederholung übersichtlich machen. Wir sehen, dass der ganze Satz sich in Abschnitte von dreimal vier Takten theilt, *a* und *b*, dann *c* und *d*, dann *e*, *f* und *g*. Die ersten dieser Abschnitte zeigen Glieder von je zwei Takten, die ebenfalls deutlich, wenn auch weniger entschieden abge-

setzt sind, das erste Glied des ersten Abschnittes, *a*, entspricht vollkommen dem des zweiten Abschnittes, *c*; so auch entsprechen einander die zweiten Glieder (*b* und *d*) beider Abschnitte. Der dritte Abschnitt enthält vorerst zwei Glieder von einem Takte, *e* und *f*, dann, ihrer vereinten Länge entsprechend, noch eines von zwei Takten, *g*. Da aber gegen das Ende die Bewegung vorherrschend wird, so hat das vorletzte Glied, *f*, gar keinen bestimmten Absatz, sondern verbindet sich ununterbrochen mit dem letzten; nur durch den Uebertritt in die andre Masse und die Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden Glied unterscheidet es sich vom Schlusssatze.

Beurtheilen wir diesen Satz nochmals nach der S. 68 erkannten Grundform eines periodisch eingerichteten ersten Theils: so müssen wir den Schluss von *d* als Ende des Vordersatzes, *e*, *f* und *g* aber als Nachsatz annehmen. Der Vordersatz hätte also doppelte Länge. Allein seine beiden Hälften und deren Unterabtheilungen sind so klar geordnet und so ebenmässig, dass eben desshalb in dieser ungleichen Länge des Vorder- und Nachsatzes kein Missverhältniss empfunden wird. In gleicher Weise kann nun auch der Nachsatz verlängert werden, indem man ihn entweder aus gleichmässigen grössern Abschnitten zusammensetzt (dies bedarf keiner weitern Anmerkung) oder — ihm einen Anhang giebt, nämlich den letzten Abschnitt wiederholt. Folgender kleine Satz (der übrigens die ursprüngliche melodische Richtung des Vordersatzes aufgegeben und den entgegengesetzten Karakter sanften Hinabsinkens sich erwählt hat)



kann als Beispiel dienen. Sein Vordersatz schliesst bei *a* im vierten Takte, das Ganze sollte ursprünglich im achten Takte mit den ersten Tönen bei *b* (als $\frac{3}{8}$ Note gesetzt) schliessen; statt dessen gehn aber die Stimmen gleich weiter, ohne dem Schlusston volle Ruhe zu lassen, und mit dem neunten Takte beginnt eine Wiederholung des ganzen Nachsatzes von Takt 5 ab, die wieder bei *b* schliessen würde. Ebensowohl hätte nur das Schlussglied wiederholt werden können;



auch würden kleine Umgestaltungen, sobald sie nur nicht die Sätze unkenntlich machen, bei der Wiederholung stattbaft, — endlich sogar die

Aneinanderreibung beider oder noch mehrerer Wiederholungen möglich sein.

Zu Gunsten solcher Anhänge ist es rathsam, den vorhergehenden Schluss unvollkommen zu bilden, — entweder durch Tonlage (S. 68), oder durch Veränderung oder Verkürzung der taktischen Geltung; das letztere Mittel ist oben angewendet. Uebrigens hat man sich bei der Einfachheit und Fasslichkeit des Ganzen erlauben dürfen, von der strengsten Ebenmässigkeit nachzulassen. Nach dem auf den Niederschlag fallenden Anfang hätte auch der Nachsatz am regelmässigsten mit dem Niederschlag anheben, folglich der Schlusston den ganzen vierten Takt ausfüllen sollen. Statt dessen sind ein Paar in den Nachsatz überleitende Töne eingeführt worden, so dass nun der Nachsatz gleichsam mit dem Auftakte beginnt; dies hatte kein Bedenken, da die Abtheilungen (Vorder- und Nachsatz) doch klar hervortreten. Auch zu dem Anhang ist eine Ueberleitung gemacht.

B. Dreitheilige Liedform.
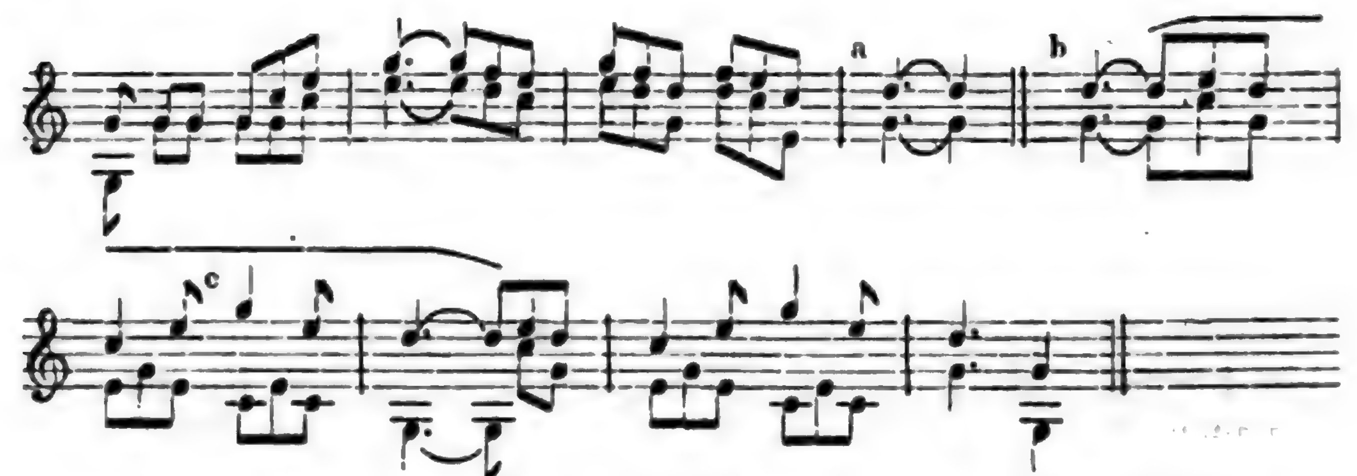
Erwägt man, dass wir bis jetzt nur zwei verschiedne Schlüsse besitzen, so erscheint die zweitheilige Liedform, wie sie aus Vorder- und Nachsatz hervorgegangen, als die den Verhältnissen gemässere.

Gleichwohl ist schon in ihr selber die Form von drei Theilen wenigstens andeutungsweise gegeben. In den meisten Fällen und am natürlichsten wird in der zweitheiligen Form mit der tonischen Harmonie begonnen und die erste Entfaltung des Motivs in ihr bewirkt. Dann schreitet man von dieser festen Grundlage hinweg, ist aber schon durch die Armuth der zweiten Masse und durch die naturgemäss aus dem Gemüth in die Komposition überfliessende Steigerung zu wechselreicherer und bewegterer Entwickelung bewogen, bis man sich zum Schlusse hin mehr in die Fülle und Ruhe der ersten Masse versenkt. So tritt hier wieder in ausgedehnterer Form jener Gegensatz von Ruhe — Bewegung — Ruhe hervor, den wir zuerst an der Stufenreihe (S. 23) aufgefasst haben.

Hiermit ist aber die Form der Dreitheiligkeit begründet. Sie kann zweierlei Gestalten annehmen.

Erstens kann der erste Theil normal auf der zweiten Masse schliessen. Nehmen wir No. 83 als ersten Theil, so kann uns nicht entgehn, dass seine Motive bereits fleissig benutzt worden, wir also wohl thun, für den zweiten Theil neue Wendungen der alten Motive, wo nicht gar neue Motive zu suchen. Er könnte so —





gebildet werden, mit dem Schlusse bei *a*, oder — um ihm gleiche Ausdehnung mit dem ersten Theile zu geben, mit dem Schlusse bei *b*, der nichts als ein wiederholter Anhang (*c*) ist. Allein dieser zweite Theil kann mit seinem Halbschlusse nicht das Ganze schliessen und hat den Hauptsatz desselben, — dafür müssen wir den Inhalt des ersten Theils erachten, von dem wir ja ausgegangen sind, — mehr oder weniger verdrängt. Folglich müssen wir zu diesem zurückkehren; wir müssen den ersten Theil als nunmehrigen dritten wiederholen, ihn aber in den letzten Takten zu einem Ganzschlusse wenden, — vielleicht auch denselben mit einem Anhange bekräftigen.

Zweitens tritt sehr oft nach einem vollkommnen Abschlusse das innere Bedürfniss heraus, noch weiter zu gehn. Bei dem Liedsatze No. 84 haben wir diesem Bedürfniss einigermaassen durch Anhänge genügt. Wäre der Inhalt bedeutender und gehaltvoller, so könnte statt der Anhänge oder nach ihnen ein zweiter Theil gebildet werden, der auf der zweiten Masse schliessen und die Wiederholung des ersten Theils als dritten hätte nach sich ziehen müssen.

Man bemerkt leicht, dass beide Formen der Dreitheiligkeit an einem Fehler leiden; die erste bringt zweimal (für Theil 1 und 2) hinter einander den Halbschluss, die zweite schliesst Theil 1 so vollkommen ab, dass formell kein Bedürfniss weitern Fortgangs besteht, mithin derselbe leicht als überflüssig und lästig empfunden werden kann. Allein für jetzt fehlt uns das Mittel, diesen Mängeln der Form abzuhelfen; es bleibt zu wünschen, dass der Inhalt anziehend genug sei, ihrer vergessen zu machen.

Rückblick.

Kehren wir noch einmal auf jenen ersten Gegensatz zurück, so sehn wir ihn am entschiedensten in der einstimmigen Komposition und dann im dreitheiligen Liede hervortreten:

Ruhe —	Bewegung —	Ruhe,
Tonika —	Tonleiter —	Tonika,
Erster Theil —	Zweiter Theil —	Dritter Theil
(an die erste Masse gebunden)	(an die zweite oder den Massenwechsel verwiesen)	(gleich dem ersten)

So stellt er sich dem Wesentlichen nach dar. In der zweitheiligen Liedform wird in der Regel der Gegensatz sich so stellen,

Ruhe —	Bewegung —	Ruhe —
Vordersatz des ersten Theils	Nachsatz des ersten und Vordersatz des zweiten Theils,	Nachsatz des zweiten Theils

jedoch (wie sich leicht begreift) nicht so deutlich und entschieden heraustreten.

Nach dieser Betrachtung ergiebt sich leicht auch

das äussere Maass, —

die Ausdehnung der zwei oder drei Theile. Es kann als ursprüngliche Norm gelten, dass die zwei oder drei Theile gleiches Maass erhalten, z. B. jeder Theil die Ausdehnung von acht Takten. Allein, dass dieses ursprünglich naheliegende Maass nicht Gesetz ist, zeigt schon die Zufügung von Anhängen, durch die aus 8 Takten 10 oder mehr werden, dann die zweitheilige Form, deren Anlage mehr auf ein Verhältniss von

4, — zweimal 4, — und wieder 4 Takten

hinweiset. Hier erscheint die Mitte ausgedehnter als Anfang oder Ende; öfters wird umgekehrt der zweite Theil (schon wegen der Armuth der zweiten Masse) sich kleiner als der erste und dritte, gleichsam als blosser Zwischensatz (als Episode) gestalten, der vornehmlich die Wiederkehr des Hauptsatzes ohne Ermüdung herbeiführen soll.

Ueberall hängt es also vom Inhalt ab, ob wir ihn genügend in einem Satze, in einer Periode darlegen können, ob wir zwei oder drei Theile, mit oder ohne Anhänge, von gleicher oder ungleicher Ausdehnung dazu bedürfen. Es ist daher von Wichtigkeit, sich alle hier einschlagende Verhältnisse recht klar und zu eigen zu machen; denn sie bewahren nicht blos vor Verwirrung und Missständen aller Art, sondern leiten und erleichtern auch die Erfindung, da sie das Ziel vorhalten, auf das man loszugehn, den Weg gleichsam abstecken, den man dahin zu nehmen hat. Sobald wir also das erste Motiv ergriffen und jene Verhältnisse im Auge haben, kann sicherer Fortgang eigentlich nie fehlen; eher werden wir zu viel Wege vor uns erblicken und der Entschlossenheit bedürfen, durch rasche Wahl uns aus lähmenden Zweifeln zu reissen. Nicht der Mangel an Erfindung oder fortleitender Bahn ist es, der sich den Fortschritten des Jüngers meist in den Weg stellt, sondern Zweifelmüthigkeit, die nicht zu entscheiden wagt, welchen von zwei oder mehr offnen Wegen man gehn soll. Gegen diese Karakterschwäche, die oft den begabten Geistern am eigensten und gefährlichsten ist, muss der Jünger sich die

Maxime

aneignen: von mehrern gleich guten Wegen den ersten besten einzuschlagen und den einmal betretenen ohne Wanken zu Ende zu ver-

folgen. Steht es ihm doch frei, nachher auch die andern durchzugehn! In einer höhern Sphäre treten höhere Entscheidungen ein; da weiset uns im günstigen Augenblicke die innere Stimme das Eine Rechte. Aber auch da noch kann angewöhnte Zweifelmüthigkeit irre machen, — wie jeder Künstler mehr oder weniger an sich erlebt haben wird.

Dass der Künstler nicht alle diese Ueberlegungen vorsätzlich und umständlich durchzugehen braucht, am wenigsten bei so unbedeutenden Aufgaben, versteht sich von selbst. Aber er bedarf ihrer blos desswegen nicht, weil ihr Inhalt ihm schon längst bekannt und zur andern Natur geworden ist. Eben damit dies auch ihm vollkommen geschehe, muss der Jünger sich alle diese Vorstellungen unermüdlich vorhalten und zu voller Erkenntniss und Geläufigkeit bringen. Hierzu aber giebt ihm die Stufe der zweistimmigen Komposition auf dem Grunde der Natur-Harmonie hinlänglichen Stoff*. Es ist um so rathsamer, hier die Uebungen fortwährend zu wiederholen und zu erweitern, da wir bald auf längere Zeit von selbständigem Bilden zurücktreten müssen, und unser Formgefühl bei den bevorstehenden Entwickelungen eine Zeit lang ungefördert bleiben wird[5].

Fünfter Abschnitt.

Der doppelzweistimmige Satz.

Nicht weiter, als im Obigen geschehn, lassen sich die Formen für zweistimmige Naturkomposition ausdehnen ohne Gefahr, in Wiederholung und Undeutlichkeit zu verfallen. Dies erkennt man daraus, dass wir nur zwei Massen und nur zwei wesentlich verschiedne Schlüsse haben; schon bei einem Tonstück von zwei Theilen müssen diese Schlüsse wiederholt werden, bei Anhängen noch öfter; schon in der dreitheiligen Form zeigt sich eine in der Sache liegende Unvollkommenheit — bei grösserer Ausdehnung würde des Wiederholens allzuviel.

Es fragt sich aber, ob nicht innere Bereicherung zu erlangen wäre? — Sobald wir neue Töne dazu nehmen, genügt unser jetziges System nicht mehr; die Erweiterung bleibt mithin einem neuen Fortschritt überlassen. Für jetzt bietet sich also nur noch Eins dar:

Vermehrung der Stimmzahl.

Da die bisher gebrauchten zwei Stimmen sich so wohl und genau
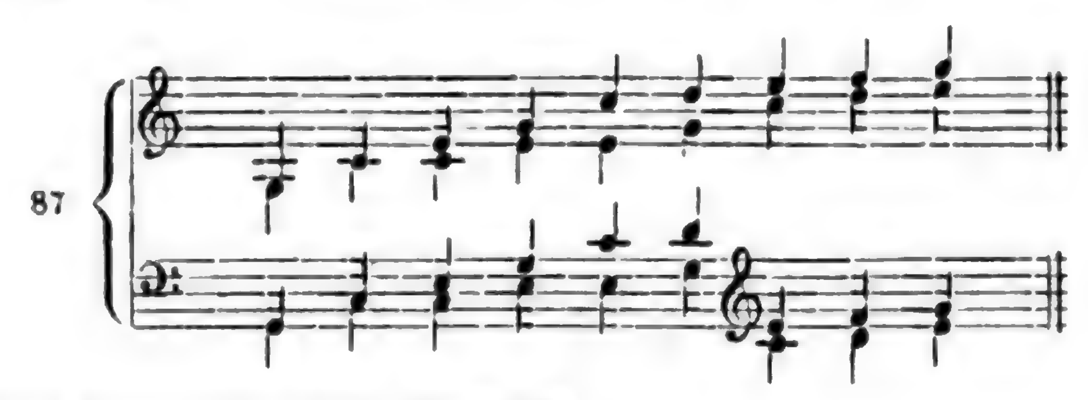
---

* Hierzu der Anhang B.

5 Vierte Aufgabe: Bildung einer Reihe von zwei- und dreitheiligen Liedsätzen in *C*dur; Ausführung derselben in dieser und den andern Tonarten am Instrumente.

zu einander fügen, so scheint die zweimalzweistimmige Komposition gelegner, als die dreistimmige. Wir müssten in ihr, um die Stimmen ohne Verwirrung verdoppeln zu können, jedem Paar besondre Tonhöhe geben. Dies —

87



wär' also unser dermaliger Tonstoff.

Was ist an ihm gewonnen? — Vor Allem grössere und breiter ausgelegte Tonfülle, wenn wir beide Stimmpaare mit einander führen. Freilich wird die grössre Tonmasse nicht so leichtbeweglich sein, als der bisherige zweistimmige, oder der einstimmige Satz; und überdem ist im Grund' ausser dem materiellen Zuwachs nichts Neues gefunden, denn jedes Stimmpaar bewegt sich in gleichen Intervallen und Richtungen mit dem andern.

Dies könnte darauf bringen, entgegengesetzte Richtungen der Stimmpaare zu versuchen. Wenn im zweistimmigen Satze die Massen regelmässig wechseln, könnten sich jetzt die zwei Stimmpaare ohne Bedenken in entgegengesetzten Richtungen bewegen;

88



dessgleichen, wo eine einzige Masse herrscht. Wir nennen diese Bewegungsart Gegenbewegung.

Diese und die vorige Anwendung des doppelzweistimmigen Satzes sind die natürlichsten und ergiebigsten Gestaltungen, die sich hier finden; denn sie beruhn auf der im Allgemeinen zweckmässigsten Begleitungsform des zweistimmigen Satzes. Es könnten ferner, da wir gefunden haben, dass der Grundton der zweiten Masse auch der ersten eigen ist, zwei Stimmen diesen gemeinschaftlichen Ton festhalten, während die andern sich beliebig in beiden Massen bewegen. Und ferner könnte, — weil eben aus dem Grundton der ersten Masse (aus der Tonika) diese Masse, der Grundton der zweiten Masse und folglich diese selber hervorgegangen ist, — jener Grundton oder Urgrundton der ganzen Entwickelung nicht blos im Sinne behalten, sondern wirklich zur zweiten Masse zu Gehör gebracht werden; nur müsste der dadurch entstehende Widerspruch gelöst, die zweite Masse müsste in die erste

zurückgeführt werden. Solche durch die Bewegung der übrigen Stimmen fortklingende Töne (die später in erhöhter Wichtigkeit auftreten werden) nennen wir Haltetöne; sie geben der Bewegung der Stimmen und Harmonien festen Verband.

Dies sind die nächstliegenden Gestaltungen, die der doppelzweistimmige Satz darbietet. Es mögen in demselben einige Versuche angestellt werden, — wenngleich das Ergebniss kein wesentlich andres oder reicheres sein kann, als im einfach zweistimmigen Satze. Nicht ohne Vortheil wird es bei diesen Arbeiten sein, wenn man nach erlangter klarer Anschauung von dem oben entwickelten Tonwesen sich mit den Vorstellungen umgiebt, in denen unser bisheriges Tonsystem wirklich lebt und herrscht. Trompeten- und Marschesklang, Waldhörner und Waldeinsamkeit oder Jagdleben, — oder auch der kriegerische Bund von Hörnern und Trompeten (denen sich die Pauken, Tonika und Dominante anschlagend, als Grundbass zugesellen könnten), der ländliche Klang von Waldhörnern und sanfteinstimmenden Klarinetten, Naturgesang und unschuldige Tänze: dies sind Vorstellungen, die oft ihr volles Genügen in der Sphäre unsrer bisherigen Bildungen finden, und die unsre Bewegungen darin beleben und zu reicherm, gehaltvollerm Schaffen leiten. — Nur muss man wohl im Sinne behalten, dass diese Vorstellungen nur Anregung, nur Mittel zum Zwecke sein sollen, dass die genannten Instrumente noch ganz andre Seiten bieten, die erwähnten Formen noch ganz andre Bedingungen haben, als bisher zur Betrachtung kommen konnten; dass endlich alle erwähnten oder ihnen anschliessenden Vorstellungen auch auf ganz andern Wegen, mit ganz andern Mitteln verwirklicht werden können, dass man also keiner dieser Aufgaben — überhaupt keiner Aufgabe eher sicher und vollkommen gewachsen ist, als bis man sich im Vollbesitze der Kunst befindet.

Mit der folgenden Abtheilung beginnt eine Reihe von Auseinandersetzungen und Uebungen, die das freiere Bilden eine Zeit lang zurückdrängen oder beschränken. Wir rathen, neben diesen neuen Uebungen den freiern Satz mit zwei oder vier Naturstimmen fleissig und eifrig fortzusetzen und sich dadurch den Sinn für Melodie und Rhythmus, dem erst später neue Pflege zu Theil wird, rege zu erhalten.

Dritte Abtheilung.

Die Harmonie der Durtonleiter.

Wie mannigfach sich auch unser Tonwesen bereits entwickelt hat, so liegt doch das Ungenügen alles Bisherigen klar vor Augen. Zuerst hatten wir die vollständige diatonische Tonleiter, sogar mit der Möglichkeit, fremde Töne in unsre Bildungen aufzunehmen; allein wir wussten uns nur einstimmig zu bewegen. Dann gewannen wir harmonische Massen und die Möglichkeit, zwei oder allenfalls vier Stimmen mit einander gleichzeitig zu verbinden; allein hiermit wussten wir nicht einmal die ganze Tonleiter zu vereinen; auch die zuletzt versuchte Vierstimmigkeit war im Wesentlichen doch nur Verdopplung zweistimmiger Sätze. Jeder dieser Lehrabschnitte gewährte uns etwas, das dem andern gebrach.

Hierin liegt die Foderung begründet, den Inhalt beider Abschnitte zu vereinen; es muss die vollständige Tonleiter in Verbindung mit Harmonie gebraucht werden können.

Wir unternehmen also von Neuem die mehrstimmige Komposition; und zwar beginnen wir mit dem

vierstimmigen Satze

schon desswegen, weil wir zuletzt vier Stimmen besessen haben; wichtigere Gründe werden sich bald* aus der Sache selbst ergeben.

Erster Abschnitt.

Auffindung der ersten Harmonien.

Vor Allem müssen wir Harmonien auffinden für die Begleitung der ganzen Tonleiter.

Hier richtet sich unser Blick zuerst auf die erste harmonische Masse, deren vorzügliche Wichtigkeit und Regelmässigkeit wir schon S. 58 erkannt haben. — Diese Regelmässigkeit zeigt sich darin, dass ihre drei Töne (*c–e–g*) terzenweis über einander stehn.

Die terzenweise Verbindung von drei — oder mehr Tönen zu einer Harmonie heisst Akkord.

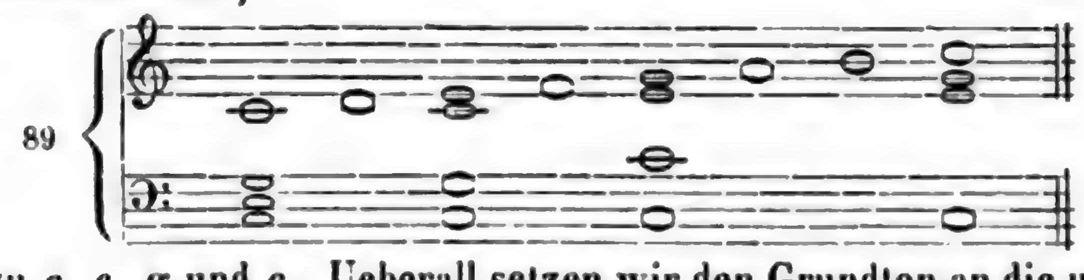
* Im zweiten Abschnitte dieser Abtheilung unter E.

Der tiefste Ton in einem solchen Terzenbau (z. B. *c* in dem Akkorde *c–e–g*) heisst **Grundton**. Er ist der wichtigste Ton im Akkord, eben weil er dem ganzen Bau zur Grundlage dient. Daher werden die Verhältnisse der übrigen zum Akkorde gehörigen Töne nach ihm bestimmt; der nächste Ton (oben *e*) heisst **Terz**, der folgende höhere (oben *g*) heisst **Quinte**, — nämlich des Grundtons.

Hiermit haben wir also einen Akkord, und zwar einen Akkord von drei Tönen, gefunden. Später werden sich Akkorde von mehr als drei Tönen zeigen; zur Unterscheidung von ihnen heisst jeder Akkord von drei Tönen **Dreiklang**. — Unsre erste Masse, wie sie in No. 59 und 62 aufgestellt worden, ist also ein Dreiklang. Zwar erscheint sie in No. 59 mit sechs, in No. 62 mit neun Tönen; aber man sieht sogleich, dass dies nur Wiederholungen oder **Verdoppelungen** der drei wesentlich verschiednen Töne *c* und *e* und *g* sind.

Soviel über unsern ersten Akkord. Sehen wir nun, zu welchen Tönen der Tonleiter er Harmonie abgeben kann. Nur zu denen, die in ihm enthalten sind,

89



also zu *c*, *e*, *g* und *c*. Ueberall setzen wir den Grundton an die unterste Stelle und die übrigen Töne möglichst nahe an die Oberstimme.

Wo finden wir aber Harmonien für die andern Töne der Tonleiter? — Zuerst denken wir wieder an die zweite harmonische Masse. Diese haben wir zwar nicht so regelmässig und ihre Bildung (S. 58) nicht so unbedenklich befunden wie die der ersten, konnten sie indess doch **gleichsam** wie eine erste Masse benutzen, nämlich bei dem Halbschlusse des Vordersatzes oder ersten Theils (S. 63), **indem wir ihren dritten Ton**, der eigentlich die Bedenklichkeiten erregte, **wegliessen**. Fügen wir ihrer damaligen Gestalt (*g–d*) eine Terz zu, nämlich *h*, das wir damals nicht besassen, wohl aber in unserm jetzigen Tonvorrathe (der Tonleiter) finden: so haben wir einen zweiten regelmässigen Akkord von drei Tönen, einen Dreiklang *g–h–d*, gleich dem aus der ersten Masse aufgenommenen, der abermals einen Theil der Tonleiter begleitet.

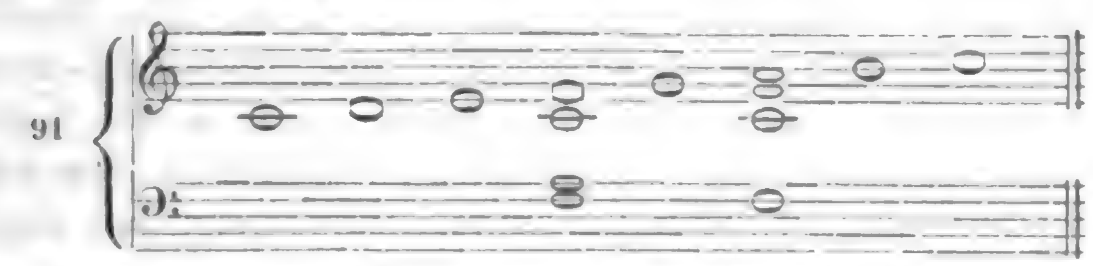
90



Auch hier haben wir die Akkordtöne möglichst nahe an die Oberstimme geschrieben.

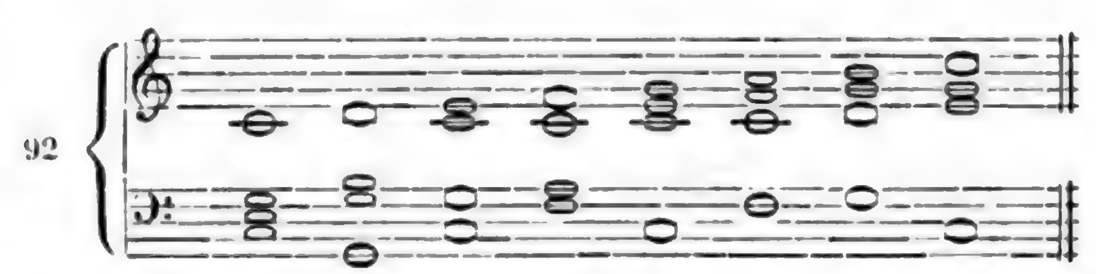
Derselbe Akkord hätte auch noch die fünfte Stufe der Tonleiter, *g*, begleiten können, wenn nicht diese Stufe schon in No. 89 den ersten auf der Tonika gefundnen Akkord zur Begleitung hätte.

Nun ist noch die vierte und sechste Stufe der Tonleiter, *f* und *a*, unbegleitet. Hier verfahren wir vorerst versuchsweise, wie S. 57 bei der Auffindung der zweiten harmonischen Masse. Wir vereinen *f* mit *a*, gesellen ihnen terzenweise den dritten Ton, *c*, zu, und erhalten einen dritten Akkord, den Dreiklang *f*-*a*-*c*, der den vorigen gleichgebildet ist und zu der Begleitung der noch nicht mit Harmonie versehnen Stufen, *f* und *a*

91 

dient. Auch zur ersten Stufe, zu *c*, könnten wir diesen Akkord gebrauchen, wenn diese nicht schon in No. 89 mit dem ersten Akkorde besetzt worden wäre.

Nun haben wir unsern nächsten Zweck erreicht, alle Töne der Tonleiter sind durch die gefundnen drei Dreiklänge mit Harmonie versehn.

92 

Ehe wir uns jedoch auf dieses Resultat und den daraus zu ziehenden Gewinn näher einlassen, müssen wir unsern aufgesammelten Stoff, die drei Akkorde, näher kennen lernen. Es ist ja noch die Frage, ob die Akkorde, die wir aus *g*-*d* und *f*-*a* gebildet haben, auch eben so brauchbar sind, als der von der ersten Masse gewonnene, dessen Gehörigkeit bereits feststeht.

Da finden wir denn alle drei Akkorde einander in allen Verhältnissen gleich.

1. Sie sind Dreiklänge, bestehn also jeder aus drei Tönen, dem Grundton, dessen Terz und dessen Quinte.
2. Die Terz in einem jeden ist eine grosse Terz*, die Quinte eben-

---

* Aus der allgemeinen Musiklehre darf eigentlich als bekannt vorausgesetzt werden, wie alle Intervalle heissen und gemessen werden. Der Sicherheit wegen sei jedoch Folgendes bemerkt.

Wollen wir das Verhältniss zweier Töne zu einander im Allgemeinen angeben, so zählen wir, auf der wievielten Tonstufe einer vom andern entfernt steht. Die unterste Stufe, von der wir anfangen zu zählen, heisst Prime, die folgende Se-

falls eine grosse. Die Akkorde auf *G* und auf *F* sind also dem auf der Tonika *C*, dem tonischen Akkorde, vollkommen gleich.

Wenn wir nun den einen Akkord (die erste harmonische Masse) richtig und brauchbar gefunden haben, so müssen es auch die beiden andern, ihm ganz gleichen Akkorde sein.

Allein es knüpft sich noch eine andre Betrachtung an diese Akkorde. Der erste derselben steht auf der Tonika unsrer erwählten Tonart, hat auch desshalb den Namen tonische Harmonie oder tonischer Dreiklang. Hätten wir zum Sitz unsrer Komposition nicht *C*dur genommen, sondern *G* oder *F*dur, so würden wir als tonischen Dreiklang (oder erste harmonische Masse) in *G*dur *g-h-d*, in *F*dur *f-a-c* gefunden haben, also dieselben Akkorde, die wir zuvor aus der Tonleiter von *C*dur herausgesucht haben. Hiernach erscheinen sie jetzt als Akkorde auf der Tonika von *G*dur und *F*dur, — sie stellen die To-

---

kunde, die dritte Terz, die vierte Quarte, die fünfte Quinte, die sechste Sexte, die siebente Septime, die achte Oktave. Wollen wir noch weiter zählen, so heisst die neunte None, die zehnte Dezime, die elfte Undezime, die zwölfte Duodezime, die dreizehnte Terzdezime (*decima tertia*), die vierzehnte Quartdezime (*decima quarta*). Nur so weit ist es nöthig zu zählen: in den meisten Fällen aber bedarf es nur der Zählung bis zur Oktave und None. Nehmen wir also z. B. *c* als Prime an, so ist *d* die Sekunde, *d* in der höhern Oktave die None, *e* die Terz u. s. w.; nehmen wir *e* als Prime an, so ist *f* die Sekunde, *a* die Quarte, *d* die Septime u. s. w.

Diese Abzählung ist leicht, — aber nicht genau. Denn wir wissen, dass jede Stufe erhöht oder erniedrigt werden kann; die blosse Angabe der Stufe sagt daher nicht, ob Erhöhung oder Erniedrigung, oder die unveränderte Stufe gemeint sei. Die Quinte von *c* z. B. ist *g*, oder — genauer zu reden: die *G*-Stufe. Ist aber nun der Ton *g* selbst, oder *ges* oder *gis* gemeint? — das sagt uns der Name Quinte nicht.

Man bedarf also genauerer Angabe; und zu dieser gelangt man, indem man ausmisst nach Ganz- und Halbtönen, wie gross ein Intervall ist.

Im Ganzen haben wir viererlei Intervallgrössen zu merken: grosse, kleine, verminderte, übermässige Intervalle: und dies geschieht am leichtesten nach folgenden Merksätzen.

Gross sind alle in einer Durtonleiter einheimischen Intervalle von der Tonika an aufwärts gezählt. Von *C* an z. B. ist *d* die grosse Sekunde, *C-e* die grosse Terz, *C-f* die grosse Quarte u. s. f. Folglich ist die grosse Sekunde einen Ganzton gross, die grosse Terz zwei Ganztöne, die grosse Quinte drei Ganztöne (*c-d*, *d-e*, *f-g*) und einen Halbton (*e-f*) u. s. w. Folglich sind auch *f-c* und *g-d* grosse Quinten, denn sie enthalten ebenfalls drei Ganztöne und einen halben; dessgleichen sind *f-a* und *g-h* grosse Terzen, denn sie enthalten eben wie *c-e* zwei Ganztöne.

Klein ist ein um einen Halbton verkleinertes grosses Intervall. *C-e* und *c-g* z. B. waren grosse Terz und Quinte; *c-es* und *c-ges* sind kleine Terz und Quinte.

Vermindert ist ein um einen Halbton kleiner gewordnes kleines Intervall. *C-es* war eine kleine Terz; *c-eses* oder *cis-es* wär' eine verminderte Terz.

Uebermässig endlich nennen wir ein um einen Halbton vergrössertes grosses Intervall. *C-G* z. B. ist eine grosse Quinte; *c-gis* würde eine übermässige sein.

Das Nähere ist nicht hierher, sondern in die allgemeine Musiklehre gehörig.

nika — oder die Tonart *G* und *F*dur vor, obwohl sie auch in *C*dur einheimisch, aus Tönen der *C*dur-Tonleiter errichtet sind. So können wir also die beiden Akkorde als Erinnerungen an *G*dur und *F*dur, als Entlehnungen aus *G* und *F*dur ansehn. Diese Tonarten sind aber mit derjenigen, in welcher wir uns eigentlich befinden (mit *C*dur), nächstverwandt*; und wir kommen daher zu der Einsicht:

> dass die Harmonie unsrer Durtonleiter zunächst besteht aus dem tonischen Dreiklang derselben und aus den entlehnten tonischen Dreiklängen der beiden nächstverwandten Durtonleitern.

Wie also jede Durtonart ihre beiden nächstverwandten Durtonarten in der nächsten Quinte über und unter ihrer Tonika neben sich hat: so finden sich auch neben dem eignen tonischen Akkorde noch die beiden tonischen Akkorde der nächstverwandten Durtöne, um die Harmonie für eine Durtonart vollständig zu machen.

Dieser doppelte Gesichtspunkt, unter dem wir unsern zweiten und dritten Akkord angeschaut haben:

1. einmal als Harmonien, die aus den Tönen unsrer erwählten Tonart gebildet, ihr angehörig sind und deren wichtigste Stufen, — Tonika, Oberdominante, Unterdominante, — als Grundtöne haben;
2. dann als tonische Dreiklänge der beiden nächstverwandten Durtonarten, die wir von diesen geliehen haben und die uns an diese erinnern, —

wird uns weiterhin von grosser Wichtigkeit sein. Wir müssen ihn

---

* Auch hierzu bemerken wir kürzlich aus der allgemeinen Musiklehre, dass zwei Durtonarten, die nur in einem einzigen Ton von einander abweichen, nächstverwandt heissen und sich am engsten an einander schliessen. *C*- und *G*dur z. B.

c d e f g a h c
g a h c d e fis g

sind nur auf der *F*-Stufe, *C*- und *F*dur

c d e f g a h c
f g a b c d e f

nur auf der *H*-Stufe von einander abweichend, folglich nächstverwandt. Im Quintenzirkel

Ges, Des, As, Es, B, F, C, G, D, A, E, H, Fis

hat jede Tonart ihre beiden nächstverwandten zu beiden Seiten.

Die Quinte aufwärts haben wir schon Dominante genannt. Wollen wir neben ihr auch die nächste Quinte abwärts bezeichnen, so nennen wir jene Oberdominante, diese Unterdominante. Von *C* z. B. ist *G* die Oberdominante, *F* aber die Unterdominante. Die nächsten Verwandten jeder Durtonart sind also die Tonarten ihrer Ober- und Unterdominante.

Je mehr zwei Tonarten von einander abweichen, desto entfernter ist ihre Verwandtschaft; *D* dur und *B* dur z. B. sind mit *C* dur im zweiten Grade, unter sich im vierten Grade verwandt, denn sie sind von jenem auf zwei Stufen, unter einander aber auf vier Stufen abweichend.

also klar fassen und festhalten. Dies wird erleichtert, wenn wir jetzt zum erstenmal in den Grundtönen der drei Akkorde die drei Buchstaben *G — C — F*, oder, wie wir sie nun stellen:

F — C — G

wiederfinden, die wir schon S. 25 als ein bedeutsames Schema bezeichnet haben. Hier nennt dasselbe die drei ersten gefundnen Akkorde und die drei nächstzusammengehörigen Tonarten, die Haupttonart mit den beiden nächstverwandten Tonarten.

Zweiter Abschnitt.

Prüfung und Berichtigung der Harmonie.

A. Die vier Stimmen.

Wir kehren zu unserm Harmoniegebilde No. 92 zurück. Zuvor hatten wir unser Augenmerk auf die Akkorde gerichtet, die sich in demselben zusammengefunden. Jetzt betrachten wir es von einer andern Seite.

Wir hatten begonnen mit der Tonleiter, die wir als erste Tonreihe oder Stimme obenan stellen. Jeder Ton derselben hat zunächst einen, dann einen zweiten, dann einen dritten Ton unter sich. Nehmen wir nun alle ersten (*c*, *d*, *e* ....), dann alle zweiten (*g*, *h*, *c* ....), dann alle dritten (*e*, *g*, *g* ....), endlich alle vierten Töne (*c*, *g*, *c* ....) als besondre Tonreihen zusammen, so sehn wir einen

Satz von vier zusammen erklingenden Stimmen

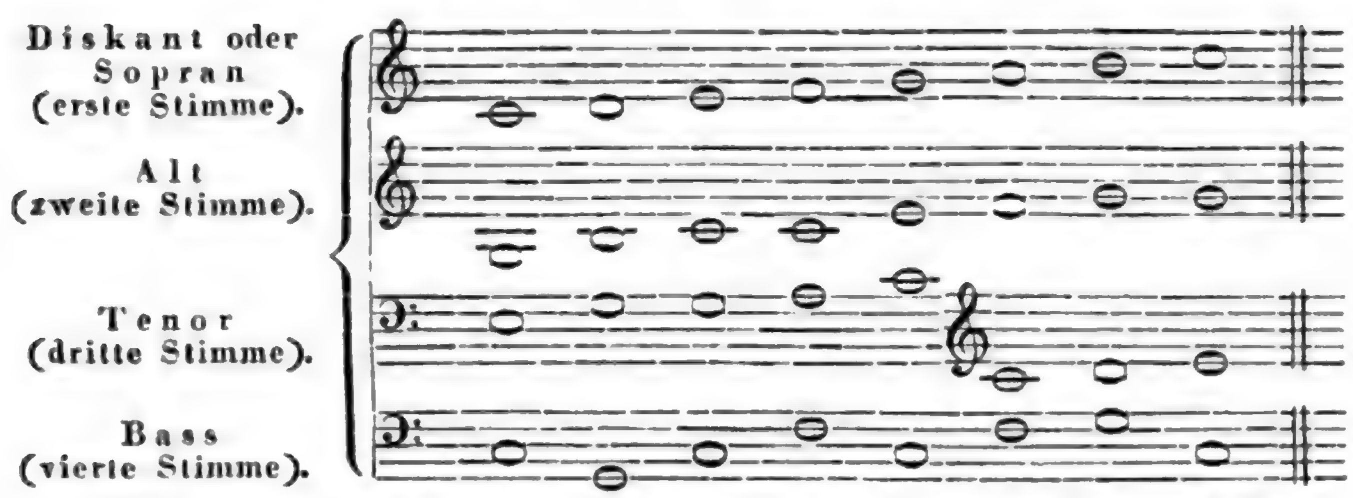
vor uns, eben so wie wir früher nur Sätze von zwei Tonreihen und selbst im zweimalzweistimmigen Satze meist nur Verdopplungen zweier verschiedner Stimmen gehabt haben. Die vier Stimmen, von der obersten angefangen, heissen

Diskant, (oder Sopran)	oder	erste,
Alt,	-	zweite,
Tenor,	-	dritte,
Bass,	-	vierte.

Damit man die verschiednen Stimmen und ihren Gang genau erkenne, setzen wir No. 92 noch einmal partiturmässig* her.

---

* Partitur heisst diejenige Abfassung eines mehrstimmigen Tonstücks, in der, wie oben, jede Stimme, oder wenigstens jede zusammengehörige Stimmklasse ein besondres System hat. Das Nähere über Einrichtung, Verständniss und Vortrag der Partitur in der allg. Musiklehre des Verf.



Die oberste und unterste Stimme (Diskant und Bass) heissen Aussenstimmen, die zwischen ihnen liegenden (Alt und Tenor) heissen innere oder Mittelstimmen.

B. Zusammenhang der Akkorde.

Es ist aber nicht genug, dass jeder der Akkorde für sich allein wohl gebildet erscheine; sie sollen zusammen ein harmonisches Ganze sein, wie die Tonleiter ein melodisches Ganze geworden ist, — sie sollen innere Verbindung, Zusammenhang, Einigkeit haben. Ist das wohl in No. 92 der Fall?

Oberflächliche Einigkeit liegt schon darin, dass alle Töne dieser Harmonien sich in ein und derselben Tonart finden. Allein dies kann nicht genügen, da wir uns (S. 81) erinnern, dass der zweite und dritte Akkord eigentlich doch nur entlehnt, ursprünglich andern Tonarten zugehörig war.

Ein festeres Band erblicken wir in den Verbindungstönen, welche jeder unsrer Akkorde mit seinen Nachbarn gemeinschaftlich hat. So sahen wir schon früher (S. 59) die beiden harmonischen Massen durch einen gemeinschaftlichen Ton, die Dominante, zusammenhängen; und so sind hier unser erster, zweiter und dritter Akkord durch das ihnen gemeinschaftliche *g*, — der dritte, vierte, fünfte, sechste durch das gemeinschaftliche *c*, — der siebente und achte durch das gemeinschaftliche *g* verbunden. Nur zwischen den Akkorden zu der sechsten und siebenten Stufe fehlt diese Verbindung.

Fragen wir nach der Ursache der Verbindung zwischen den Akkorden, so wissen wir vor Allem, dass der Akkord auf *G* an die Stelle der zweiten Masse getreten ist, und — so wie diese selbst — mit der tonischen Harmonie durch die Dominante zusammenhängt. Diese Dominante war die Quinte in der tonischen Harmonie, die Quinte von *C*. Aber ebensowohl ist auch *C* die Quinte von *F*. Nehmen wir an, wir befänden uns nicht in *C*dur, sondern in *F*dur, so würde *F* die Tonika, *f–a–c* der tonische Dreiklang, also *C* die Dominante oder auch die Quinte in *f–a–c* sein, wie *G* in *c–e–g*. Folglich hängt *c–e–g* mit *f–a–c* in derselben Weise zusammen, in welcher *g–h–d* mit *c–e–g* zusam-

menhängt; wir entdecken also, dass auch hier die Dominante das Band der Harmonie ist. Am deutlichsten stellt sich dies im zweiten bis vierten der obigen Akkorde —



heraus. Der *G*-Akkord als Dominantharmonie von *C* hängt mit dem *C*-Akkorde, und dieser, als Dominantharmonie von *F*, mit dem *F*-Akkorde zusammen, beide mittels der Dominanten (von *C* und *F*) *g* und *c*. So steht also jeder in No. 92 gebrauchte Akkord mit den nächstliegenden in (wie die Kunstsprache es ausdrückt) dominantischem Verhältnisse. Nur zwischen den Akkorden, die die sechste und siebente Stufe begleiten, findet dieses Verhältniss nicht statt.

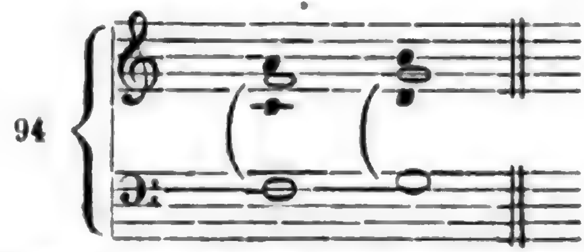
Endlich weisen die Akkorde in No. 92 stets auf nächstverwandte Tonarten hin, — *C* und *G* dur, *G* und *C* dur, *C* und *F*, *F* und *C*, *C* und *F* und zu allerletzt wieder *G* und *C* dur. Denn jeder tonische Dreiklang ist die harmonische Erfüllung seines Grundtons, der Tonika, diese aber ist der Hauptton (S. 23) ihrer Tonleiter. Nur bei der sechsten und siebenten Stufe ist jener Hinweis nicht vorhanden; hier treffen *G*- und *F* dur zusammen. Ueberall zeigt sich also harmonischer Zusammenhang, nur bei dem Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe fehlt er.

C. Fehlerhafte Fortschreitungen.

Untersuchen wir den ohnehin schon dem Zusammenhang nach mangelhaften Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe näher, so finden sich noch andre unerwünschte Verhältnisse.

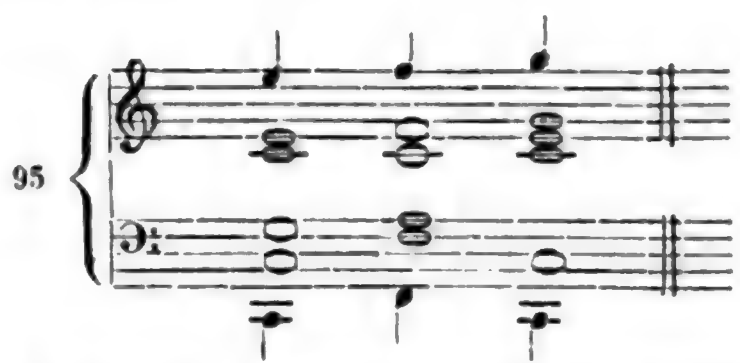
1. *Oktavenfolge.*

Erstens nimmt jede der vier Stimmen durchgängig ihren besondern Weg; zu Anfange geht z. B. die erste von *c* nach *d*, nach *e*, die zweite von *g* nach *h*, nach *c*, die dritte von *e* nach *g*, das sie wiederholt, die vierte von *c* nach *g* und wieder nach *c*. Nur von der sechsten zur siebenten Stufe schreitet der Bass sowohl, wie der Alt von *f* nach *g*.



Der Alt sagt also nichts anders als der Bass. Allein er ist auch keineswegs blosse Verdopplung und Verstärkung, wie wir eine solche bei dem

ersten Versuche des zweistimmigen Satzes (No. 54) und später in No. 68 gesetzt haben; denn er steht mitten unter den andern Stimmen und will sich gleich ihnen als besondre Stimme geltend machen. Eben in dieser Zweideutigkeit liegt aber ein Uebelstand; der Alt ist hier weder besondre Stimme, noch blosse, eigentlich (S. 54) gar nicht zum Stimmgewebe gehörige Verdopplung, wie z. B. in diesem Sätzchen —

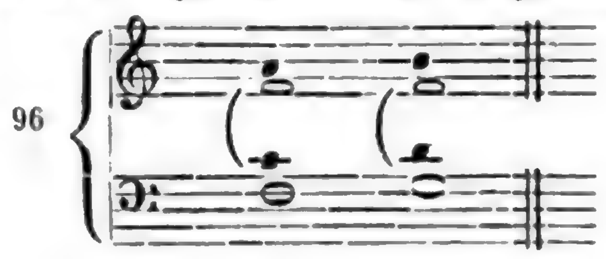


die oberste und unterste (in Viertelnoten geschriebne) Stimme, von denen man gleich erkennt, dass sie blos Verdopplungen von Diskant und Bass sind, während die eigentliche Harmonie in den vier mittlern Stimmen enthalten ist.

Solche Fortschreitungen, wie die zwischen Alt und Bass in No. 94, werden falsche Oktaven (oder Oktaven, schlechtweg) genannt; sie geben dem Satz ein zweideutiges Ansehn, klingen aus dem Stimmgewebe hohl heraus und berauben dasselbe der vollen Mannigfaltigkeit von vier verschiednen Stimmen. Wir wollen sie für jetzt durchaus vermeiden, obwohl die Zeit kommen wird, wo wir auch von ihnen unter Umständen Gebrauch machen lernen. Selbst die unschuldigen Oktaven (No. 95) wollen wir für jetzt meiden, da sie uns mindestens eine Stimme entziehn; denn zwei in Oktaven gehende Stimmen sind (S. 54) gleichsam für eine einzige zu achten. Auch wollen wir nicht Zeit verlieren mit dem Herausklauben von Fällen, wo die Oktaven vielleicht doch schon zulässig wären; denn diese finden sich zu rechter Zeit von selbst.

Wie aber sind die falschen Oktaven in No. 94 zu beseitigen?

Der Bass ist für jetzt unentbehrlich; wir haben zu *a* und *h* keine andre Harmonie gefunden, als die Akkorde auf *f* und *g*. Der Fehler liegt also im Alt, — darin, dass auch der Alt, wie der Bass, von *f* hinauf nach *g* geht; dies darf nicht sein. — Nun erinnern wir uns aber, dass der Akkord *g*, *h*, *d* eigentlich nichts Andres ist, als (S. 57) unsre ehemalige zweite Masse *g*-*d*-*f*. Wir könnten also vielleicht jenes *f* aus dem vorigen Akkord im folgenden beibehalten; —
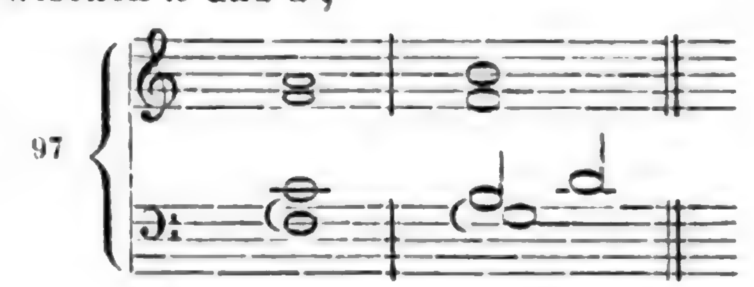


dann schreitet der Alt nicht mit dem Bass in Oktaven fort, dann haben auch diese beiden Akkorde einen gemeinschaftlichen, verknüpfenden Ton, das *f*. — Ob sich dies rechtfertigen lässt, werden wir bald untersuchen.

2. *Quintenfolge.*

Allein es birgt sich zweitens noch ein Uebelstand in dieser Stelle; der nämlich, dass zwei Stimmen mit einander in Quinten fortschreiten, Quinten machen. Wir sehen, dass der Tenor und Bass im ersten, wie im zweiten Akkord eine Quinte bilden, — erst *f*–*c*, dann *g*–*d*, und empfinden, dass dieser Quintenfolge ein greller Klang eigen ist, der besonders deutlich hervortritt, wenn diese falschen Quinten nicht von dem Zusammenklange vieler Stimmen verhüllt werden, wenn wir z. B. oben, in No. 96, den Alt oder Diskant weglassen.

Auch gewisse Quintenfolgen werden wir später zulässig und recht finden, wollen sie aber jetzt ohne Weiteres vermeiden, da sich erst weiterhin die Fälle ihrer Zulässigkeit ergeben. — Im obigen Falle beruht wieder der Fehler darin, dass der Tenor von *c* nach *d* schreitet, während der Bass von *f* nach *g* geht. Bei den Oktaven halfen wir uns durch Liegenlassen des ersten Tons; hier kann offenbar *c* nicht liegen bleiben, da es nicht in den Terzenbau des folgenden Akkordes gehört. Wenn es nun weder hinaufschreiten, noch liegen bleiben kann, so muss es wohl hinabgehn in den nächsten Akkordton, also nach *h*. Allein dann fehlt der Ton *d*? — wir theilen also die Geltung des Akkordes zwischen *h* und *d*;



so haben wir zuerst die Quinten vermieden, und dann doch noch den Akkord vollständig vernommen; das Erstere haben wir durch Gegenbewegung (S. 75) erlangt, indem der Tenor in entgegengesetzter Richtung zum Basse sich bewegt; das Andre hat Gelegenheit gegeben, in ein und demselben Akkord einer Stimme zwei Töne, also grössere Belebung, zu ertheilen. Hiermit ist der letzte Missstand jener bedenklichen Stelle beseitigt*.

Dergleichen nachschlagende Akkordtöne heissen harmonische Beitöne.

* Es giebt noch manche andre Wege, jene unzulässigen Fortschreitungen zu vermeiden. Man könnte den Tenor weit hinauf zum Ton des Alts und dann in die fehlende Quinte führen, wie bei *a*, — man könnte ihn über den Alt weg, in einen

D. Der Dominantakkord.

Dieser Weg hat unabsichtlich auf einen neuen Akkord, und zwar von vier Tönen, geführt

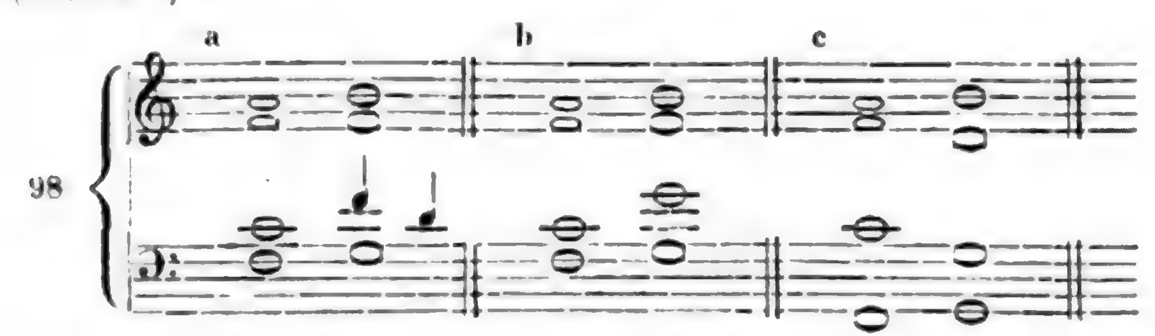
g-h-d-f,

während unsre bisherigen Akkorde nur drei Töne hatten; der vierte Ton des neuen Akkordes ist vom Grundton die Septime. — Akkorde von vier Tönen nennen wir Septimen-Akkorde; sie werden nach dem neu hinzugekommenen Intervall der Septime so genannt, weil dieses sie von den Dreiklängen unterscheidet; der Septimenakkord *g-h-d-f*, ohne Septime *f*, wäre eben nur ein Dreiklang, *g-h-d*. Später werden wir allmählig mehrere Septimen-Akkorde kennen lernen. Der jetzt entdeckte, auf der Dominante, ist aber von besondrer Wichtigkeit; wir geben ihm den auszeichnenden Namen Dominant-Akkord.

Ueber diesen Akkord ist mancherlei zu bemerken. Zunächst fragt sich, ob er wohl überhaupt für ein zulässiges harmonisches Gebilde zu achten? — Wir können schon auf unserm gegenwärtigen Standpunkt unbedenklich Ja sagen, obgleich der wissenschaftliche Beweis' erst später zu geben ist. Denn schon jetzt sehen wir ihn terzenweis erbaut und erkennen in ihm den Dreiklang *g-h-d*, der gerechtfertigt ist, und die zweite harmonische Masse *g-d-f*, die wir bei der Naturharmonie wenigstens anwendbar gefunden und die in ihrer Verschmelzung mit dem Dreiklang von einer ihrer Bedenklichkeiten, der unregelmässigen (nicht terzenweisen) Gestaltung, befreit ist.

---

ganz andern Akkordton (wie bei *b*) führen, oder ihn sowohl, wie den Alt in andre Töne (wie bei *c*)



hinabschreiten lassen; andrer Auswege, die sich später zum Theil von selbst öffnen, nicht zu gedenken. Alle diese Wege sind zulässig. Nur liegen sie unverkennbar nicht so nahe, als der in No. 97 gewiesene: denn bei *a* muss der Tenor weit weg, bei *b* sogar über eine höhere Stimme hinausschreiten, auch bleibt der Akkord unvollständig, bei *c* aber schreiten zwei Stimmen, Alt und Tenor, in entlegne Akkordstufen. Wir bleiben also für jetzt bei unsrer Weise, bis wir sie besser ersetzen können. Dies Letztere wird aber jedenfalls wünschenswerth; denn das zuerst erscheinende zwiefache *h* ist allerdings — aus Gründen, die wir nach No. 157 erfahren werden — nicht wohlansprechend. Nur für jetzt müssen wir es uns gefallen lassen, wenn wir nicht der systematischen Entwickelung vorgreifen wollen; erst No. 167 bringt die Lösung dieses Falles — ohne Abänderung oder Umgestaltung der Harmonie.

Sodann zeigt sich der Dominantakkord in jeder Tonart nur einmal, auf der Dominante derselben, und sonst auf keiner andern Stufe. Dreiklänge fanden wir in *C*dur auf *C*, *F* und *G*, den Dominantakkord nur auf der Dominante, *G*. Zwar könnten wir auch andern Dreiklängen Septimen zulegen:

c–e–g — und *h*
f–a–c — und *e*.

Aber schon unser Gehör sagt uns, dass dies ganz andre Akkorde sind; wir sehen bei näherer Untersuchung, dass der Dominant-Akkord eine kleine Septime hat, jene Versuche aber eine grosse.

Endlich weiset uns der Dominant-Akkord (wie gesagt) auf die zweite Masse und mit dieser auf die um ihre Tonika bewegte Tonleiter (S. 23) zurück; er ist die Vollendung dessen, was in jenen frühern Gestalten sich im Voraus angedeutet hat. Daher tritt hier

ein Harmonie-Gesetz

hervor, das seinen Ursprung und seine Erklärung in jenen Vorgestalten findet. Erinnern wir uns erstens, dass die Tonleiter (S. 23)

C, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *C*

auf ihrer Tonika beruht, von ihr ausgeht und in sie zurückkehrt, mithin die Tonika ihr Haupt- und Zielpunkt ist, auf den sie sich durchaus bezieht. Erinnern wir uns zweitens, dass sie in zwei Tetrachorde (S. 25)

1)......*g*, *a*, *h*, *C*
2).......................*C*, *d*, *e*, *f*

zerfällt, von denen das erstere nach der Tonika hinstrebt, das andre aus der Tonika herkömmt, ohne sich auf etwas Anderes beziehn zu können, als auf sie. Hier ist schon klar, dass man nicht bei *g*, bei *a*, bei *h*, sondern nur bei *C*, — ferner dass man nicht bei *f*, bei *e*, bei *d*, sondern wieder nur bei *C* Befriedigung finden kann.

Nun aber tritt an die Stelle der blossen Tonika der tonische Dreiklang *c–e–g*. Hieraus folgt, dass nicht in der blossen Tonika, sondern in jenem Dreiklang der Zielpunkt aller Bewegung um die Tonika herum zu finden ist. Eben so tritt an die Stelle der um die Tonika bewegten Tonleiter die harmonische Ausprägung derselben, —

g, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*
g *h* *d* *f*

der Dominantakkord. Seine Aufgabe ist gelöst, wenn er in die tonische Harmonie eingeht, sich (nach dem Kunstausdrucke) in sie auflöset. Folglich geht

sein Grundton und seine Terz in die Tonika,

wie in der bewegten Tonleiter das ganze erste Tetrachord. Folglich geht ferner

seine Quinte in die Tonika,
seine Septime in die Terz derselben

(des tonischen Dreiklangs), weil das ganze zweite Tetrachord sich auf die Tonika zurückbezieht. Diese Fortschreitung des Akkordes nennt man seine Auflösung.

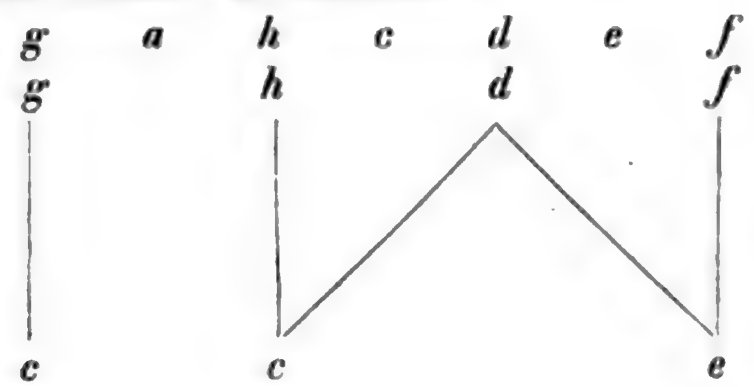
Könnte nicht der Grundton *g* stehn bleiben, da er ja ebenfalls zur tonischen Harmonie gehört? Allerdings. Allein der tonische Dreiklang würde dann in dieser Stellung seiner Töne

g – c – e

hervortreten. Ob dies zulässig, werden wir erst später (bei No. 148) erfahren; jetzt dürfen wir davon noch nicht Gebrauch machen.

Eben sowohl kann allerdings die Quinte des Dominantakkordes (*d*) auch in die Terz des tonischen Dreiklangs (*c*) hinaufgeführt werden, da das zweite Tetrachord sich zwar auf die Tonika zurückbezieht (also *d* nach *c* strebt) aber auch aus ihr herausgeht, mithin *d* nach *e* führt. Indess würde diese Fortschreitung der Quinte dazu führen, im folgenden tonischen Dreiklange die Terz zweimal zu haben, da die Septime sich ebenfalls in die Terz auflösen muss. Verdopplung der Terz in den Dreiklängen, die wir jetzt besitzen, ist aber in der Regel von ungünstiger Wirkung; sie ertheilt aus später (No. 158) hervortretenden Gründen der Terz ein solches Uebergewicht, dass man neben ihr die übrigen Akkordtöne zu schwach hört, was bei der Verdopplung von Grundton oder Quinte keineswegs der Fall ist.

Am augenfälligsten können wir uns das hier für den Dominantakkord gefundene Gesetz* so darstellen:

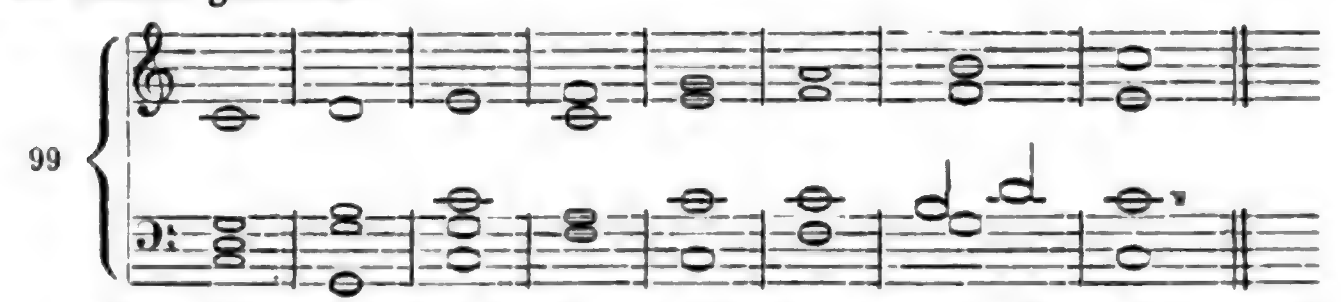


* Wir werden später allerdings erfahren, dass von dem oben ausgesprochnen Gesetz über die Auflösung des Dominantakkordes nicht blos theilweis' abgewichen, sondern dass jener Akkord in ganz andre Akkorde aufgelöst oder geführt werden kann; bei diesen Mittheilungen wird dann nachgewiesen werden müssen, aus welchem Grunde von dem obigen Gesetz abgewichen werden kann und dass dasselbe in der That die Regel bildet, die Abweichungen aber nur die für bestimmte und beschränkte Fälle statthaften Ausnahmen. Da aber jenes Gesetz des Dominantakkordes Grundgesetz für die ganze Harmonik (S. 23) ist, zu dem alle fernern Gesetze nur Folgerungen und Zusätze sind: so ist es wünschenswerth, dasselbe so bald und so sicher wie möglich zu fassen.

Der erste Erweis wird dem unmittelbaren Musiksinn oder Gefühl zu geben sein. Man versuche, den Dominantakkord im Ganzen oder in einzelnen Stimmen abweichend zu führen, so werden sich die Abweichungen zum Theil gefühlswidrig, zum Theil (das sind nämlich die ausnahmsweisen Wege, die später zu erwähnen sind) wenigstens minder zusagend für das Gefühl zeigen, als der regel-

wobei wir den doppelten Weg der Quinte, unbekümmert um die Verdopplung der Terz, hingestellt haben.

Hiermit ist endlich die Harmonisirung der Tonleiter fehlerlos zu Stande gebracht.

99 

Eine Folge der dem Dominant-Akkorde nothwendigen Fortschreitung ist allerdings, dass der letzte Akkord unvollständig bleibt, —

---

mässige Gang. — Spricht das Gefühl beim blossen Zuhören nicht entschieden genug, so suche man es dadurch zu schärfen, dass man die zweifelhaften Schritte singen lässt; man lasse z. B. unter Angabe des Akkordes *f* singen und von da nach *e* gehn, dann wieder *f* und von da nach *g* aufwärts singen, — oder *h* und darauf *c* folgen, dann abermals *h* und darauf *g* oder *a*. Der ungeübteste Sänger wird bei nur geringer Fähigkeit die natürlichen Fortschreitungen leicht und richtig treffen; die regelwidrigen wird selbst der geübtere Sänger verfehlen, oder im Singen als widerstrebend empfinden.

Der zweite Erweis fusst auf der Erkenntniss von der Entstehung des Ton- und Harmoniewesens und auf dem hieraus sich ergebenden Sinn der einzelnen Gestaltungen, die wir oben zu Grunde gelegt haben.

In der Tonleiter haben wir schon S. 23 die Tonika als Hauptton erkannt, aus der die Tonreihe hervorgeht und in die sie zurückkehrt, zu der sie sich also als untergeordnete Nebensache zur Hauptsache verhält. Die Tonika ist aber (in ihrem Tongebiete) zugleich Grundton der ersten oder vielmehr einzigen von der Natur gegebnen Harmonie; sie erzeugt aus sich nächst der Oktave die Quinte oder Dominante, dann weiterhin die grosse Terz, also den grossen Dreiklang oder die tonische Harmonie. Mithin ist die Dominante Erzeugniss der Tonika, ein Theil der tonischen Harmonie, — so wie ohnehin ein Ton aus der auf der Tonika beruhenden Tonleiter, folglich in aller Beziehung wieder auf die Tonika zurückweisend und in ihr den Ursprung, also Begründung und Beruhigung erkennen lassend.

Wenn sich nun auf der Dominante, z. B. in *C* dur auf *G*, eine Harmonie bildet, zunächst ein Dreiklang, *g-h-d*, so kann dies nicht der tonische und darum Hauptakkord von *C* dur sein (denn das widerspräche der Voraussetzung, dass *C* Tonika und *C* dur Tonart sei), folglich kann auch in ihm nicht die letzte Befriedigung gefunden werden. Wird aus dem Dreiklang gar ein Dominantakkord, *g-h-d-f*, so ist dies noch entschiedner der Fall; denn der Dreiklang ist wenigstens gleichartig dem tonischen Akkorde, (ist sogar selber ein solcher, — nur in einer andern Tonart) der Dominantakkord aber nicht, weil es auf der Tonika und zwar in deren Tonart keinen Dominantakkord (S. 88) geben kann. Folglich kann im Dominantakkorde noch weniger, als im Dominantdreiklang Befriedigung gefunden werden; derselbe muss sich vielmehr weiter bewegen, um wo anders zur Befriedigung zu führen. Aber wo wäre die zu finden, als im Hauptton und Hauptakkord? Oder sollten wir sie in einem andern Ton oder Akkorde, z. B. in *f-a-c* oder *a-c-e* treffen? Aber diese Töne und Akkorde sind ja selber — entweder für fremd in *C* dur, oder — für Nebensache, untergeordnete Momente gegen die Tonika und deren Harmonie zu erachten. — Die ergänzende Vorausschickung zu diesem Erweis giebt »die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit« vom Verf.

es fehlt ihm die Quinte. Diese Mangelhaftigkeit dürfen wir uns für jetzt gefallen lassen; sie ist, nach dem Gehör zu urtheilen, nicht eben widrig, und wird sich bald besser rechtfertigen, in kurzem auch beseitigen lassen. — Es scheint ferner, als wäre zwischen den beiden letzten Akkorden, *g-h-d-f* und *c-e*, keine Verbindung; sie zeigen in No. 99 keinen gemeinschaftlichen Ton. Aber dies ist nur der Fall, weil oben der letzte Akkord unvollständig geblieben; der Verbindungston (die Quinte, *g*) ist ihm eigen, wir haben ihn nur nicht unterbringen können, da jede Stimme einen andern Weg nehmen musste.

E. Rechtfertigung der Vierstimmigkeit.

Jetzt können wir auch schon den S. 77 gefassten Beschluss, vierstimmig zu setzen, rechtfertigen. Wir bedürfen schon desswegen nicht weniger als vier Stimmen, damit es möglich sei, den Dominantakkord mit seinen vier Tönen vollständig hinzustellen und den tonischen Akkord zum Schlusse vierstimmig zu machen, so dass sein wichtigster Ton (der Grundton), der zugleich Tonika, also wichtigster Ton der Tonleiter und jeder Komposition in ihr ist, in den wichtigsten Stimmen — im Bass und zugleich in der Oberstimme zu Gehör kommen könne.

Noch andre Gründe, den vierstimmigen Satz als Grundlage aller harmonischen Setzkunst zu betrachten, ergeben sich später.

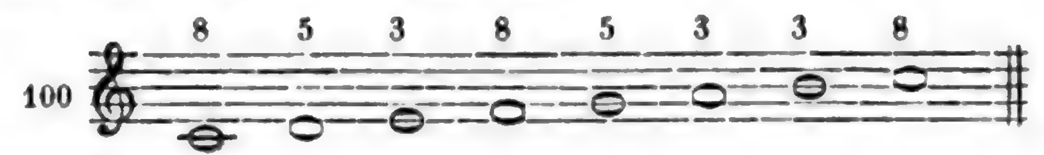
Dritter Abschnitt.

Anwendung der gefundnen Harmonien zur Begleitung.

Nach diesen Vorbereitungen wenden wir uns wieder zu praktischer Thätigkeit. Diese kann zunächst nur die Begleitung gegebner Melodien mit den aufgefundnen Akkorden zum Gegenstande haben, bis wir erst mit der Harmonie und ihrem Gebrauch etwas vertrauter geworden sind. Unsre Melodien werden vorerst nur sehr einfach sein und nur die Töne einer einzigen Durtonleiter enthalten dürfen. Jedem Ton der Melodie theilen wir den Akkord zu, der sich für denselben in No. 92 gefunden hat; also die erste, dritte und fünfte Stufe der Tonleiter (*c*, *e*, *g* in *C*dur) wird überall mit dem Dreiklang der Tonika, die zweite und siebente Stufe (*d*, *h*) mit dem Dreiklang der Oberdominante, die vierte und sechste Stufe (*f*, *a*) mit dem Dreiklang der Unterdominante begleitet; folgt aber die siebente Stufe auf die sechste, so vermeiden wir die dabei drohenden Fehler, wie in No. 99, durch Einführung des Dominant-Akkordes.

Um das Auffinden der Akkorde zu erleichtern, merken wir für die bevorstehenden Uebungen über der Melodie mit Ziffern an:

wo (auf der wievielten Stufe nach unten) sich der Grundton des Akkordes findet. Wir sehen in No. 92 oder 99, dass die Tonika zum Grundton ihrer Harmonie die tiefere Oktave hat, setzen also über die Tonika in unsrer Melodie eine 8. Der zweite Ton der Tonleiter (*d*) hat seinen Grundton fünf Stufen abwärts (auf *g*), wird also mit einer 5 überschrieben. Nach diesem Verfahren ergiebt sich für die Tonleiter, von *C*dur z. B., folgende Zifferreihe, —

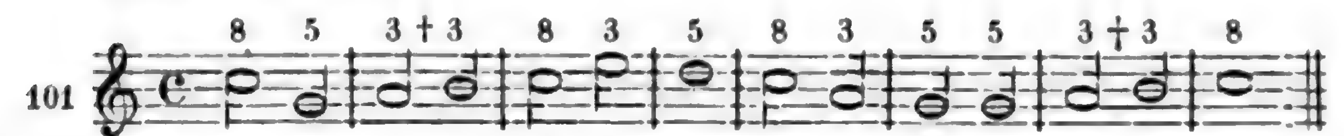


ist also jedes *c* in *C*dur mit 8, jedes *d* mit 5, jedes *e* mit 3, jedes *f* mit 8, jedes *g* mit 5, jedes *a* und *h* mit 3 zu überschreiben.

Wir sehen die Zifferreihe 8, 5, 3 sich regelmässig wiederholen; nur zwischen der sechsten und siebenten Stufe wird unregelmässig die 3 wiederholt. Dies ist derselbe Punkt, wo wir (S. 84) allerlei Missstände im Akkordgang' auffanden; wir wollen ihn mit einem † zwischen den Ziffern bezeichnen, zur Erinnerung, dass hier Oktaven und Quinten zu vermeiden und zugleich der Zusammenhang zu verstärken ist.

Haben wir nun unsre Melodie mit Ziffern versehn, und zwischen die etwa auf einander folgenden Dreien das Warnungskreuz gestellt: so setzen wir erst die Grundtöne, dann die Mittelstimmen; letztere zunächst bei der Melodie. Hier ein Beispiel.

Diese Melodie:
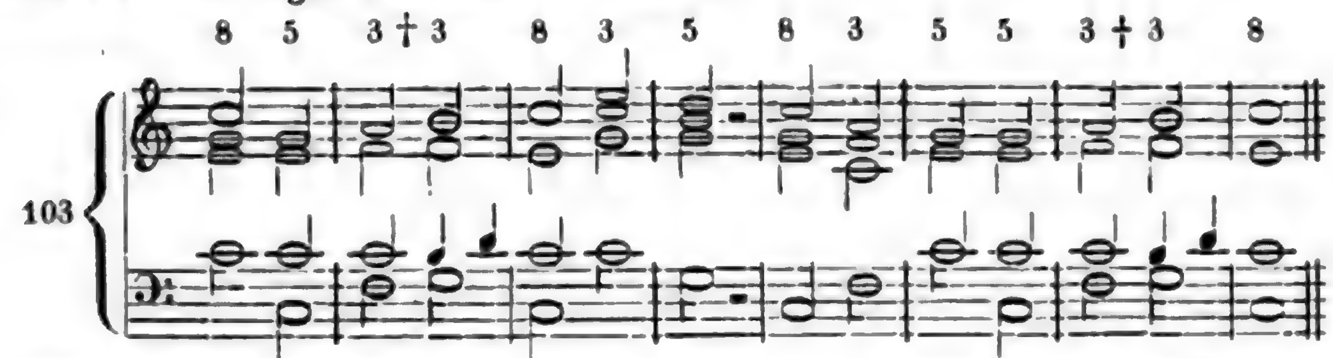


ist vorerst mit Ziffern versehn worden; alle *c* haben eine 8, alle *g* eine 5, alle *a* eine 3 erhalten, und so fort. Dann ist, wo sich zwei Dreien nach einander zeigten (im zweiten und siebenten Takte), das Warnungskreuz gesetzt worden.

Nun werden in einem Notensystem unter der Melodie nach Angabe der Ziffern alle Grundtöne festgesetzt.



Warum macht dieser Bass im ersten Takt einen Oktavensprung, statt auf einem *c* zu bleiben? Theils um in den ohnehin so einförmigen Gang des Basses etwas grössere melodische Erregung zu bringen, theils, um von dem tiefern *c* aus über *f* und *g* nach dem höhern *c* entschiednere Richtung zu erhalten.

Endlich werden die Mittelstimmen zugesetzt[6], stets möglichst nahe an die Oberstimme, und bei den Warnungszeichen die Quinten- und Oktavenfolgen vermieden. Hier —



steht die Ausführung. Man bemerke nebenbei, dass Takt 6 zwei Stimmen, Tenor und Bass, in einem Ton zusammentreten. Dass beide Stimmen demungeachtet verschiednen Gang nehmen, sieht jeder. Wollten wir sie aber zwei- oder mehrmals nach einander im Einklang vereinigen, so würden wir unsern Satz auf so lange zu einem dreistimmigen machen; es wäre nicht eben falsch, aber eine Abweichung von unserm Vorsatze, vierstimmig zu setzen.

Mag übrigens die oben eingeleitete Uebung dürftig und mechanisch erscheinen; all' unsre Anfänge waren höchst gering und führten weit genug. Auch diese engen Schranken werden wir bald durchbrechen; sie leiten aber mit solcher Sicherheit in ein neues reiches Gebiet, dass Fehler nur aus unbedingter Unachtsamkeit hervorgehn können.

In dieser Weise können Melodien, die nur in einer einzigen Durtonart stehen, — mit einigen Ausnahmen, die später zur Erwähnung kommen, — harmonisirt werden. Beilage I bietet deren einige zur Uebung[7], da die eigne Auswahl oder Anfertigung den Schüler weder

---

6 Der Anfänger wird seine Fortschritte sichern und beschleunigen, wenn er sich pünktlich dem hier vorgezeichneten Gange fügt. Seine Aufgabe besteht also in vier Verrichtungen:

1. Er setze die Ziffern fest, und zwar so, dass er mit dem ersten Ton beginne und durch die ganze Melodie denselben Ton aufsuche und beziffere (bei uns also *c* im ersten, dann *c* im dritten, fünften und letzten Takt), dann den zweiten Ton überall beziffere (bei uns also *g* im ersten und sechsten Takt) und so bis zu Ende;
2. er bezeichne die gefahrdrohenden Stellen mit dem Warnungskreuz;
3. er setze den ganzen Bass hintereinander fort bis zu Ende;
4. er ergänze die Harmonie durch Zufügung der Mittelstimmen.

Die Gleichförmigkeit im Verfahren führt schneller zur Sicherheit und Geläufigkeit und vergilt damit den kleinen Zwang, dem man sich auf kurze Zeit unterwirft.

7 Fünfte Aufgabe: der Schüler hat

a) die in der Beilage I gebotenen Melodien zu harmonisiren,
b) allmählig in allen Durtonarten die S. 81 aufgewiesenen drei Töne (Tonika, Oberdominante, Unterdominante) aufzusuchen,
c) auf ihnen die drei Dreiklänge und den Dominantakkord zu errichten,
d) die Auflösung des letztern in der S. 88 gezeigten Weise aufzuschreiben und endlich

fördert, noch ihm wegen der schon erwähnten Ausnahmen für jetzt ohne Bedenken überlassen werden kann. Will er diese Uebung in andern Tonarten fortführen, so kann er Irrungen dadurch von sich abwehren, dass er sich die jedesmalige Tonleiter mit den Ziffern vorschreibt; z. B, so:

8 5 3 8 5 3†3 8
d e fis g a h cis d

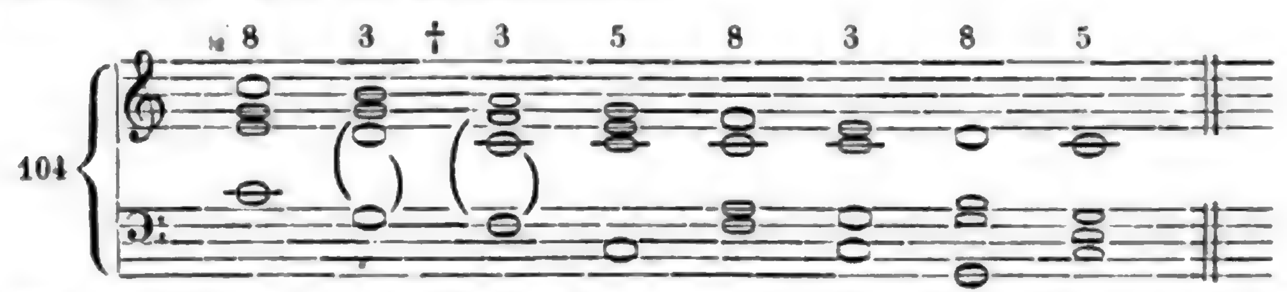
wenn er in *D* dur arbeiten wollte.

Vierter Abschnitt.

Vollendung der vorigen Aufgabe.

Die im vorigen Abschnitt gezeigte Harmonieweise findet auf alle, in einer einzigen Durtonart gesetzten (nicht aus einer Tonart in die andre gehenden oder in Moll stehenden) Melodien Anwendung. Jedoch — wie wir schon bemerkt haben — nicht ohne gewisse Ausnahmefälle, in denen die obige Weise unzureichend erscheint.

Versuchen wir, um den einzig wesentlichen Ausnahmsfall* kennen zu lernen, an der abwärtssteigenden Tonleiter, was zuvor an der aufwärts führenden geschehn ist. Wir setzen über die Oberstimme die bekannten Ziffern, nach deren Andeutung die Bass- oder Grundtöne der Akkorde und dann die Mittelstimmen.



Auch hier finden wir Alles in Ordnung; nur von der siebenten zur sechsten Stufe (*h–a*) fehlt wieder der Zusammenhang und zeigen sich falsche Oktaven und Quinten.

Dass hier der Dominant-Akkord nicht aushelfen kann, wie zuvor in No. 99, ist leicht einzusehn. Ja, er ist nicht einmal anwendbar, wenn wir nicht in neue Fehler gerathen sollen. Denn wollten wir *g–h–d* in einen Dominant-Akkord verwandeln, so müsste *c–e–g* folgen und *h* nach *c*, nicht aber nach *a* gehn. Es muss also ein neuer Ausweg gefunden werden.

In dem frühern Falle beseitigten wir die Oktavenfolge zwischen
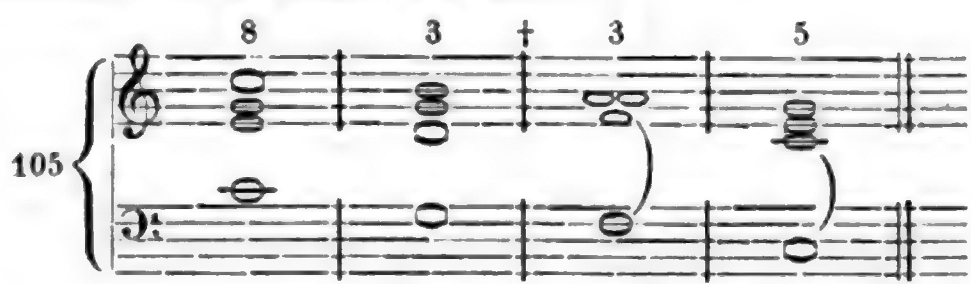
---

e) die gefundnen Akkorde, die Dominantakkorde mit ihrer Auflösung und die Melodien mit ihrer Begleitung am Instrument' in ruhiger Bewegung und mässiger Stärke (nicht matt, nicht hart) zu Gehör zu bringen, um die Wirkung sinnlich zu erfahren und sich einzuprägen.

Das Nähere im Anhange C.
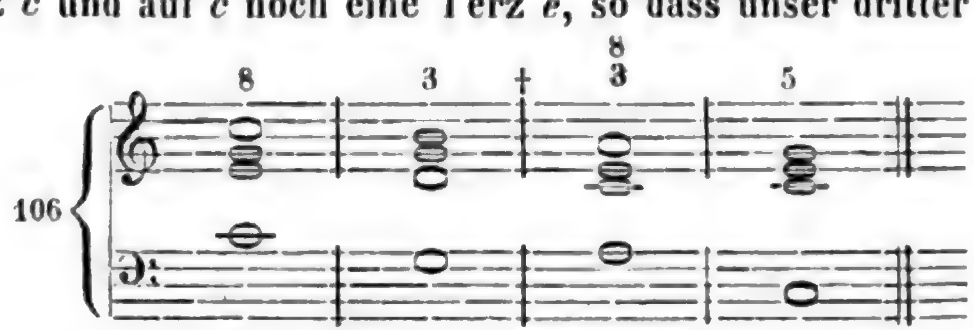
* Die unwesentlichen sind im Anhange C erwähnt.

Alt und Bass dadurch, dass wir den Alt auf demselben Tone (*f*) stehn liessen; zugleich verbanden sich durch den liegenbleibenden Ton die Akkorde. Können wir nicht jetzt wieder den Alt liegen lassen? — Nein; *g* und *a*, oder *f*, *g* und *a* bieten uns (wenigstens auf unserm jetzigen Standpunkte) keine Aussicht auf eine harmonische Gestalt. Der Alt kann mithin eben so wenig stehn bleiben, als hinuntergehn. Folglich muss er hinaufgehn in den nächsten Akkordton, nach *a*. Dasselbe gilt vom Tenor; auch er kann weder hinuntergehn (dann entstehen Quinten) noch stehn bleiben, muss also hinauf in den nächsten Akkordton, und so hätten wir hier —



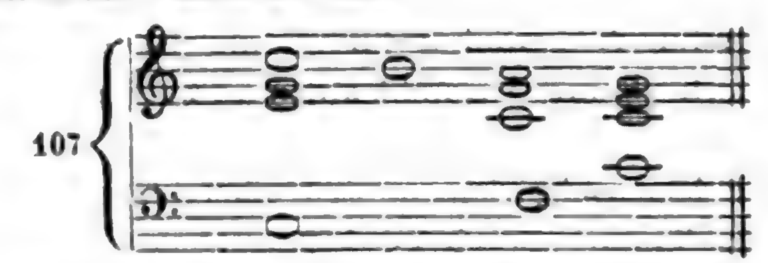
allerdings die Quinten- und Oktavenfolgen vermieden. Allein diese Aushülfe ist unzulänglich. Die Mittelstimmen nehmen einen gezwungnen Gang aufwärts, — gezwungen, weil Diskant und Bass abwärts streben; vom dritten zum vierten Akkorde gehn Tenor und Bass in Oktaven, die man zwar als blosse Verdopplungen (S. 85) entschuldigen, doch aber nicht gutheissen könnte, da wir gar nicht die Absicht gehabt, zu verdoppeln. Wir müssen bessere Wege suchen.

In den Mittelstimmen ist nicht zu helfen; das hat sich eben erwiesen. Also muss der Bass die Fehler vermeiden. Oben in No. 105 that es der Alt, indem er vom zweiten zum dritten Akkorde nicht hinab, sondern hinauf ging, von *g* nicht nach *f*, sondern nach *a*. Jetzt soll also der Bass — nicht von *g* hinab nach *f*, sondern — hinaufgehn von *g* nach *a*. Wenn aber der Bass *a* nimmt, so wird uns (statt des vorigen Grundtons *f* zu dem Akkorde *f*–*a*–*c*) ein neuer Grundton gegeben, auf dem wir einen neuen Akkord zu errichten haben; wir setzen auf *a* eine Terz *c* und auf *c* noch eine Terz *e*, so dass unser dritter Akkord

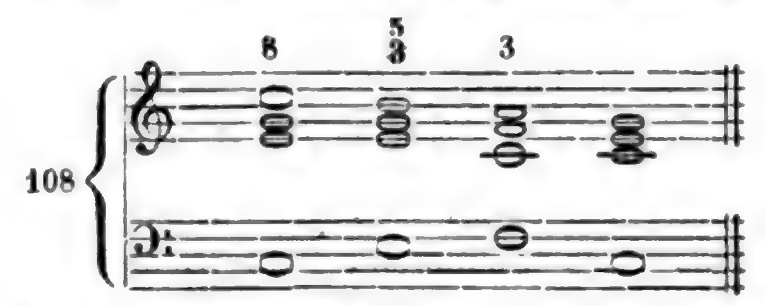


nun *a*–*c*–*e* heisst. Nehmen wir vorläufig diesen Akkord für gerechtfertigt an, so sind die fehlerhaften Quinten- und Oktavenfolgen beseitigt. Nähern Zusammenhang hat zwar der zweite Akkord mit dem dritten nicht; aber den haben wir auch schon früher, namentlich in No. 105, entbehren müssen. — Beiläufig ist durch Aenderung des Basses die Ziffer 3 über *a* unpassend geworden; wir haben dafür 8 setzen müssen.

Wie aber, wenn wir den Akkord *f–a–c* nicht aufgeben wollen? — Dann muss die Abhülfe im vorhergehenden Akkorde statthaben; es ständen dann diese Akkorde fest:



Wodurch würde nun der alte Fehler aus No. 104 wieder hervorgerufen? Wenn wir wieder als Grundton des zweiten Akkordes *g* festsetzten und damit h i n a b nach *f* gingen. Wir müssen also einen Grundton wählen, d e r h i n a u f g e h t nach *f*. Dies ist *e*, und auf demselben errichten wir einen neuen Dreiklang, wie zuvor auf *a*.



Auch hier also haben wir die Zifferreihe verändert, die falschen Fortschreitungen beseitigt, die engere Akkordverbindung aber eingebüsst. Dieser Verlust ist bei der sonst innigen Verbindung der Akkorde zu ertragen*. Es fragt sich nur noch, ob die beiden einstweilen versuchsweise gebildeten Akkorde sich rechtfertigen lassen?

Vergleichen wir sie mit den alten: so finden wir zwar, dass sie ebenfalls D r e i k l ä n g e, — aber, dass sie in ihrem Inhalt, in ihren Intervallen jenen keineswegs ganz gleich sind. Die frühern Dreiklänge (auf *C*, *G* und *F*) bestanden aus Grundton, g r o s s e r Terz und grosser

---

* Dass eine oder die andre Aushülfe, die wir oben in No. 106 und 108 gezeigt haben, auf unserm jetzigen Standpunkte nothwendig und keine andre für jetzt denkbar ist, — man müsste denn für etwas Neues gelten lassen, dass man ohne allen Grund b e i d e V e r ä n d e r u n g e n z u g l e i c h träfe, die Dreiklänge auf *e* und *a* nach einander brauchte, — dies ist leicht zu beweisen. Wir wissen nämlich jetzt noch nicht anders, als dass jeder Melodieton mit einem Dreiklang oder Dominantakkorde begleitet wird, in dem er Oktave, Quinte oder Terz ist; daher überziffern wir jeden Melodieton mit 8 oder 5 oder 3. Wenn nun die aufeinanderfolgende siebente und sechste Stufe (in *C* dur *h* und *a*) mit zwei Dreien überschrieben werden, so entstehen die in No. 104 und 105 gezeigten Fehler. Wollte man die erste 3 mit einer 8 vertauschen, so würde eine Tonverbindung *h-d-f* entstehen, die wir noch gar nicht kennen und zu gebrauchen wissen; überdem würde dieser und der vorige Akkord, in dem ebenfalls der Grundton Oktave des Melodietons ist, Oktaven enthalten. Wollte man die zweite 3 mit einer 5 vertauschen, so würde der Akkord mit dem folgenden in Quinten gehn, da für beide die Quinte des Melodietons als Bass angewiesen wäre. Es kann also die erste 3 nur mit 5 und die zweite nur mit 8 vertauscht, also nur so, wie oben geschehn, verfahren werden.

Quinte; die neuern (auf *E* und *A*) bestehn aus Grundton, kleiner Terz und grosser Quinte. Allein auch die kleine Terz ist in der S. 57 gerechtfertigten ersten harmonischen Masse enthalten und so rechtfertigen sich auch die neuen Akkorde. Die frühern Dreiklänge (mit grosser Terz und Quinte) heissen grosse Dreiklänge, auch harte oder Durdreiklänge, die neuen (mit kleiner Terz und grosser Quinte) kleine Dreiklänge, auch weiche oder Molldreiklänge. Hören wir nun prüfend zuerst die Harmonie eines grossen, dann eines kleinen Dreiklangs, so kann uns nicht entgehn, dass die erstere hell und frisch, die andre trüber und weicher ertönt. Natürlich! Denn die erstere ist das nächstliegende Erzeugniss der Natur und giebt die nächstverwandten Töne in ihrer geradesten Entwickelung (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6, oder 4 : 5 : 6) zu hören, während die andre auf Herabstimmung der Terz oder Versetzung in der geraden Reihe der Verhältnisse beruht: oben folgt die kleine Terz auf die grosse, hier — gegen die nächstgebotene Gabe der Natur* die grosse auf die kleine (1 : 2 : 3 : 4, — 5 : 6, + 4 : 5) und diese Versetzung zerrüttet gleichsam die harmonische Urgestalt, trübt den Zusammenklang und seine Auffassung.

Wir besitzen jetzt drei Arten von Akkorden:
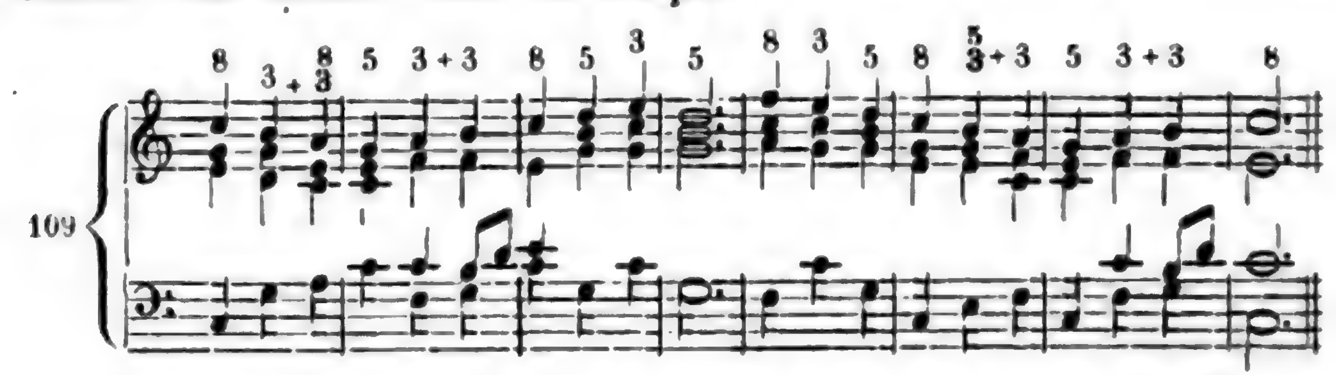
1. grosse Dreiklänge, auf der Tonika, Ober- und Unterdominante, — in *C* dur also auf *C*, *G* und *F*,
2. kleine Dreiklänge, auf der dritten und sechsten Stufe der Tonleiter, in *C* dur auf *E* und *A*,
3. den Dominant-Akkord, auf der Dominante, — in *C* dur auf *G*.

Nun sehn wir schon einen der Gründe, die uns erlauben, den Dreiklang nach dem Dominant-Akkord (S. 90) unvollständig, nämlich ohne Quinte zu lassen; die Terz genügt, um anzuzeigen, dass der Akkord ein grosser Dreiklang sei; die Quinte, die kein Unterscheidungszeichen ist, kann am ersten gemisst werden. Auch wird jetzt klar, wie rathsam es gewesen, in der Naturharmonie (S. 61) *c* mit *e* und nicht mit *g* zu begleiten; *c–g* ist unbestimmter als *c–e*, weil letzteres ganz entschieden den Durdreiklang ausspricht, ersteres aber zweifelhaft lässt, ob Dur oder Moll ertöne; diese Unbestimmtheit aber wirkt, wo sie sich ohne besondern Grund zeigt, in ihrem Eindruck' unbefriedigend und leer lassend.

Hiermit ist vor Allem unser eigentlicher Zweck erfüllt: wir können nun die Tonleiter in jeder Richtung harmonisiren, folglich auch

* Erst die weiter geführte Entwickelung der Tonverhältnisse führt auf die Gestalt des Molldreiklangs; die Oktaven des ersten *e* und zweiten *g* ergeben die kleine Terz *e–g* im Verhältnisse von 10 : 12, die Quinte dieses *e* (*e–h*) hat zu ihm das Verhältniss 10 : 15, der gefundne Mollakkord also die Verhältnisse 10 : 12 : 15. Eine zweite Darstellung desselben, ebenfalls weiter entlegen, kommt später, nach No. 269, in Betracht.
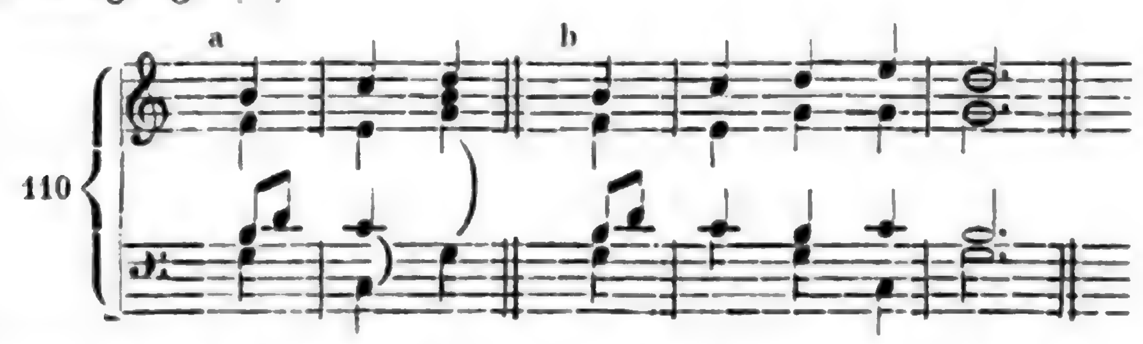
(mit unwichtigen Ausnahmen) jede Melodie, die keine der Tonleiter fremde Töne enthält. Hier ein Beispiel:



Die Behandlung Takt 2 und 7 ist die in No. 97 gezeigte und schon in No. 103 angewendete. In Takt 1 haben wir uns nach der No. 106 gezeigten Weise geholfen, Takt 6 aber nach der Weise von No. 108.

Die Akkorde von Takt 4 zu 5 haben keine Tonverbindung. Indess können wir uns dies, bei der im Uebrigen nach unsrer dermaligen Einsicht tadellosen Behandlung des Ganzen, schon (S. 96) gefallen lassen.

Das *d* des Tenors im Dominant-Akkorde Takt 2 lassen wir gegen unsre sonstige Weise (S. 90) aufwärts in die Terz, statt abwärts in die Oktave des nächsten Akkordes gehen. Warum? Weil wir, da die Melodie steigt, sonst zu Oktaven (*a*) oder zu einem abweichenden Stimmgange (*b*)



genöthigt worden wären. So wollen wir stets verfahren, wenn die Melodie stufenweis aufwärts geht.

Die Beilage II bietet dem Schüler einige Melodien zur Uebung[8] des bis hierher Aufgewiesnen*.

---

8 Sechste Aufgabe: der Schüler hat die in der Beilage II gegebnen Melodien zu harmonisiren, dann, nach seinem Bedürfnisse, einige derselben oder alle in andre Tonarten zu übertragen und da ebenfalls zu bearbeiten.

Bei jeder Bearbeitung müssen zuerst die beiden Dreien, bei deren Zusammentreffen Fehler zu besorgen sind, hingeschrieben, dann muss die eine oder andre durchstrichen und statt ihrer die helfende 5 oder 8 darüber gesetzt werden (wie No. 109 zeigt), damit der Hergang des Verfahrens offen am Tage liege.

Jede Arbeit muss sich der Schüler so, wie in der Anmerk. 7 angegeben, zu Gehör bringen.

* Hierzu der Anhang C.

Vierte Abtheilung.

Der freiere Gebrauch der bisherigen Akkorde.

In der vorigen Abtheilung hatten wir das Ziel erreicht, die Durtonleiter und jede in einer einzigen Durtonart bleibende Melodie mit Harmonie zu versehn. Allein es war in der kümmerlichsten Weise geschehen. Dass unsre Harmonie noch sehr arm und unbeholfen ist, würden wir uns vorerst gefallen lassen können; waren doch auch in den frühern Abtheilungen unsre Anfänge arm und gering, und haben gleichwohl weiter geführt. Dass wir ferner das freie Schaffen einstweilen aufgegeben und uns blos auf Begleitung gegebner Melodien beschränkt haben, kann bei der Neuheit des Gebiets der Harmonie, das erst anfängt sich vor unsern Blicken zu eröffnen, auch noch ertragen werden.

Allein Eins mussten wir vor allen Dingen erkennen: dass wir selber die künstlerische Sphäre ganz verlassen haben. Das darf nicht länger sein. Der Künstler muss vor allen Dingen frei sein, selbst und nach eignem Ermessen — wenn auch in engem Kreis und mit geringen Mitteln — schaffen können; was er blos nach fremder Vorschrift thut, ist nicht künstlerisch Erzeugniss. Bei den Harmoniearbeiten in der vorigen Abtheilung sind wir aber nicht frei gewesen; wir mussten die bekannten Ziffern setzen, mussten nach deren Anweisung den Bass und dann die Mittelstimmen hinschreiben, überall war Vorschrift, nirgends freie Wahl, — ausser in dem einen Fall, wenn in der Melodie auf die siebente Stufe die sechste folgte und wir die Wahl hatten, entweder die letztere oder die erstere (No. 106, 108) mit einem kleinen Dreiklang zu begleiten. Diese eine geringe Freiheit mahnt an unser künstlerisches Recht, überall freie Wahl zu haben, so weit diese den Gesetzen der Kunst überhaupt entsprechend, das heisst vernunftmässig ist. Der bisherige Zwang ist übrigens nicht fruchtlos gewesen; ihm haben wir es zu danken, dass unser Eintritt in die Harmonie mit der grössten Sicherheit, — mit der Unmöglichkeit, Fehler anders als aus offenbarer Unachtsamkeit zu machen — geschehn können. Es war dies die nothwendige Periode der Unmündigkeit. Nun muss sie enden; aber wir wollen besonnen und sicher zu künstlerischer Selbständigkeit vorschreiten.

Die erste Bedingung für diese Sicherheit ist, dass wir vorerst keine fremden Akkorde, sondern nur solche gebrauchen, die — oder dergleichen wir schon kennen gelernt. Zuerst wollen wir nur die Dreiklänge frei gebrauchen.
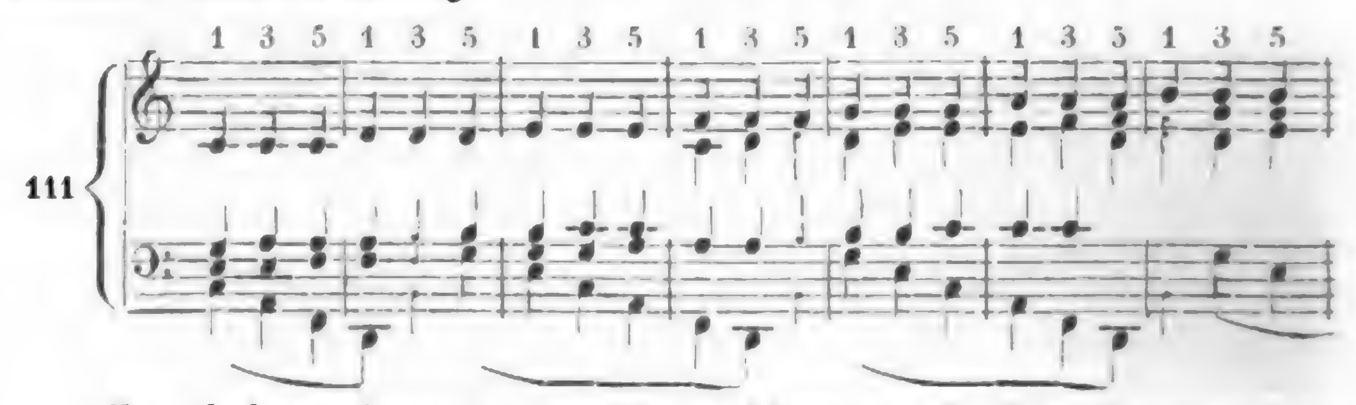
Erster Abschnitt.

Freier Gebrauch der Dreiklänge.

Werfen wir einen Blick auf unsre bisherigen Arbeiten, so finden wir, dass von jedem Dreiklang bald der Grundton (oder dessen Oktave), bald Terz, bald Quinte in der Melodie erscheinen. In No. 99 z. B. tritt vom tonischen Dreiklange Takt 1 die Oktave *c*, Takt 3 die Terz *e*, Takt 5 die Quinte *g* in der Oberstimme auf. Also kann die Oberstimme sowohl Grundton (Oktave), als Terz, als Quinte eines Dreiklangs sein.

Hiermit ist die Einseitigkeit unsers bisherigen Verfahrens aufgedeckt. Wir haben jeden Ton der Oberstimme nur in einer einzigen Weise gebraucht; *c* z. B. sollte immer die Oktave, *d* immer die Quinte, *e* immer die Terz sein, folglich musste *c* jedesmal mit *c-e-g*, *d* jedesmal mit *g-h-d*, *e* jedesmal mit *c-e-g* begleitet werden. Jetzt erkennen wir, dass jeder Ton der Oberstimme Grundton (oder Oktave), Terz oder Quinte sein, folglich — dass er mit allen Akkorden begleitet werden kann, in denen er als Grundton, oder Terz, oder Quinte vorhanden ist.

Untersuchen wir nun, welche Akkorde hiernach zu jedem Ton der Tonleiter möglich sind. Wir setzen jeden Ton dreimal, als Oktave, Terz und Quinte, geben ihm demgemäss einen Bass und bauen auf letzterm einen Dreiklang.



Zu *c* haben wir statt eines drei Akkorde gefunden, lauter schon dagewesene.

Zu *d* haben wir, indem wir es als Grundton nahmen, zuerst einen neuen Akkord *d-f-a* gefunden. Ist dieser jetzt schon brauchbar? — Ja; denn es ist ein Akkord, wie wir deren schon brauchen gelernt;

er ist ein Dreiklang mit kleiner Terz und grosser Quinte, also ein kleiner Dreiklang, gleich den früher gefundnen *a–c–e* und *e–g–h*.

Zweitens haben wir zu *d*, indem wir es als Terz setzten, noch einen andern neuen Akkord gefunden, *h–d–f*. Dürfen wir auch den gebrauchen? — Nein, denn seinesgleichen haben wir noch nicht kennen gelernt; er hat kleine Terz und kleine Quinte, während unsre grossen und kleinen Dreiklänge eine grosse Quinte haben. Diesen Akkord wollen wir also noch nicht anwenden; er ist zur Erinnerung mit kleiner Schrift notirt.

Gehen wir so alle Töne durch, so findet sich, dass wir zu *c*, *e*, *g* und *a* drei, zu *d*, *f* und *h* zwei Akkorde anwenden können, mithin überall zwischen zwei oder drei Akkorden die Wahl haben.

Allein diese Freiheit der Wahl hat auch ihre bedenkliche Seite. Bei der ersten Weise unsrer Harmoniebehandlung standen wir unter dem Zwang der vorgeschriebnen Ziffern, waren aber durch diese auch vor allen Fehlern gesichert. Jetzt sind wir frei, verlieren aber auch jene Sicherung vor Fehlern und müssen uns selber Schritt für Schritt vor ihnen sichern; wir müssen überall sorgen, den nöthigen Zusammenhang zu bewahren, Quinten- und Oktavenfolgen zu vermeiden. — Zuerst sei vom Zusammenhange der Harmonie die Rede.

Zusammenhängend haben wir (S. 84) diejenigen Akkorde befunden, die auf nächstverwandte Tonarten deuten. Das S. 82 gegebne Schema

F⁀*C*⁀*G*

deutete für *C*dur die drei grossen Dreiklänge und damit die Haupttonart *C* mit ihren nächsten Verwandten an. Seitdem haben wir allmählig drei kleine oder Molldreiklänge gefunden, auf *a*, *e* und *d*; in ihnen erblicken wir die Andeutung der Molltonarten von *A*, *E* und *D*, wie in den Durdreiklängen die der Durtonarten. Nun wissen wir aber *, dass je eine Dur- und eine Molltonart gleicher Vorzeichnung (also die Paralleltonarten) nächstverwandt sind und entdecken in den Tonarten

---

* Allg. Musiklehre, S. 72. Bekanntlich liegt die Parallel-Molltonart eine kleine Terz unter ihrer Parallel-Durtonart (z. B. *a* unter *C*, *d* unter *F*) und hat deren Vorzeichnung, die aber für Moll nicht ganz genau ist. Gebildet wird bekanntlich jede Molltonart nach ihrer Durtonart (das heisst: nach der Durtonart auf derselben Tonika), z. B. *A*moll nach *A*dur, indem man in Moll Terz und Sexte verkleinert, z. B. aus

A H Cis D E Fis Gis A
a h c d e f gis a

macht; die Erhöhung der siebenten Stufe fehlt in der Vorzeichnung. Die beiden Paralleltonarten sind, wie man hier an *C*dur und *A*moll sieht,

C D E F G A H C
a h c d e f gis a

nur in einem Ton verschieden, also nächstverwandt.

unsrer Molldreiklänge die Parallelen zu den Tonarten der drei Durdreiklänge. Dieses erweiterte Schema[9] —

F ⁀ *C* ⁀ *G*
)))
d ⁀ *a* ⁀ *e*

zeigt uns den vollständigen Kreis nächstverwandter Tonarten. Wir finden den Hauptton *C* verwandt mit der Tonart der Oberdominante *G*, mit der Unterdominante *F*, mit der Parallele *a*; *G* ist verwandt mit *C* und *e*, *F* mit *C* und *d*, *a* mit *C*, und den Tonarten der Ober- und Unterdominante*, *e* und *d*, *e* mit *G* und *a*, *d* mit *F* und *a*. Und eben so verhält es sich mit den Akkorden; sie sind zunächst verbunden und zusammenhängend, wenn sie sich auf verwandte Tonarten beziehn. Wir werden also am zusammenhängendsten schreiben, wenn wir die Dreiklänge von *C* und *G*, *C* und *F*, *C* und *a*, *G* und *e*, *F* und *d* verbinden, dann die von *a* und *e*, oder *a* und *d*. Entferntere Akkorde, z. B. die von *G* und *F*, oder *C* und *e* u. s. w. zusammen zu stellen, ist nicht gerade unzulässig, aber der Verband ist loser; — und wenn wir den festen häufig aufgeben, so werden unsre Sätze ein zerstreutes und befremdendes Wesen erhalten.

Was nun noch die unzulässige Fortschreitung in Oktaven und Quinten betrifft, so wurden wir in der ersten Harmonieweise durch Warnungskreuze erinnert, wo sie eintreten könnten. Jetzt, sobald wir die Vorschrift der Ziffern verlassen, fällt auch die sichernde Warnung weg und wir müssen Fehler mit eigner stetiger Aufmerksamkeit zu vermeiden trachten. Damit dies leichter geschehe, wollen wir nicht mehr den ganzen Bass im voraus notiren, sondern jeden Akkord gleich vollständig hinschreiben, um von Akkord zu Akkord nachsehn zu können, ob wir nicht Quinten und Oktaven machen. Besonders wo fremde (nicht auf nächstverwandte Tonarten deutende) Akkorde zusammentreffen, bedarf es dieser Aufmerksamkeit.

Endlich wollen wir jede Aufgabe zweimal ausarbeiten, zuerst nach der ersten Harmonieweise, dann — darunter, Note unter Note — nach der neuen, zweiten Harmonieweise; wollen auch nur da von der
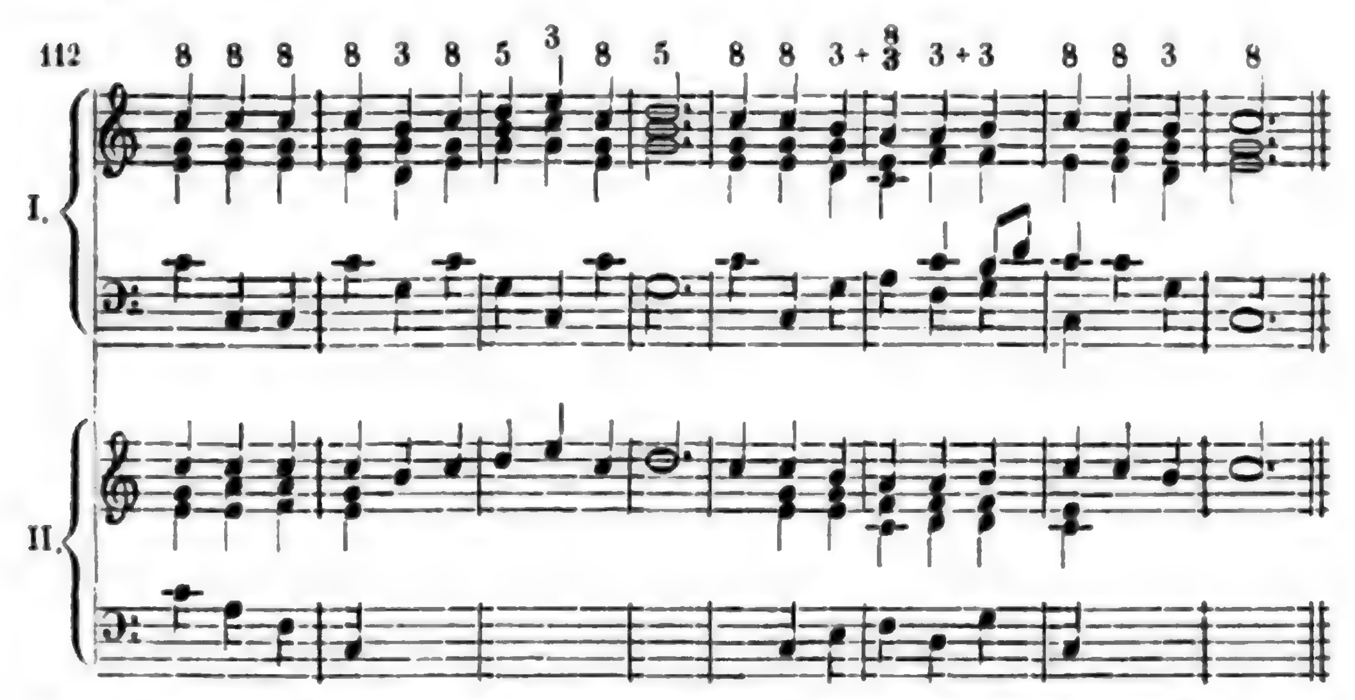
---

9 Wir deuten mit grossen Buchstaben Durtonarten und grosse Dreiklänge, mit kleinen Buchstaben Molltonarten und kleine Dreiklänge an.

* Die Verbindung zwischen *a* und *e*, oder *a* und *d* beruht blos auf dem unter ihnen vorhandnen dominantischen Verhältniss; *e* und *d* sind Ober- und Unterdominante von *a*. Uebrigens weichen die Tonarten der Ober- und Unterdominante in Moll, wie man hier —

				e	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*dis*	*e*
a	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*gis*	*a*	*h*	*c*	*d*	
			d	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*cis*	*d*	

sieht, auf drei Stufen von ihrem Hauptton *a*, die Molltonart von ihrer Durtonart (Anm. S. 101) nur auf zwei, von ihrer Parallele nur auf einer Stufe ab.
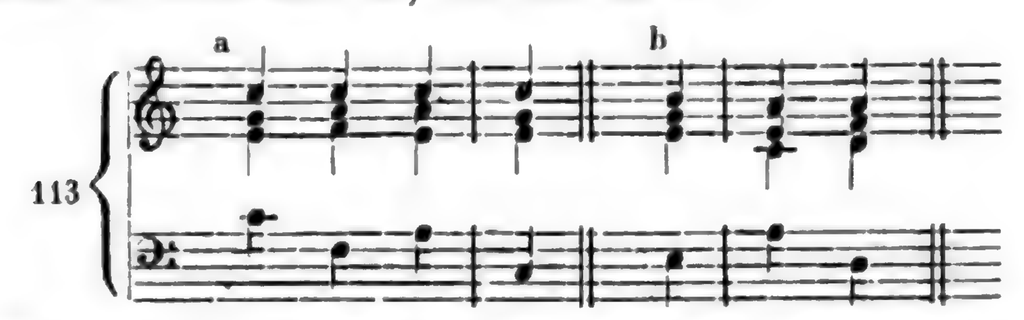
ersten Weise abgehn, wo es ohne Bedenken und mit entschiednem Vortheil geschehn kann. Hier ein Beispiel:



Die Melodie ist bei I. nach der ersten Harmonieweise bearbeitet und es hat sich hierbei eine neue Schwäche der letztern gezeigt: wird ein Ton in der Melodie wiederholt, so müssen wir nach der ersten Harmonieweise auch den Akkord wiederholen. So haben wir zu Anfang den Dreiklang *c–e–g* viermal hintereinander setzen müssen.

Bei II. haben wir die Harmonien frei gewählt und dies benutzt, um die Einförmigkeit des Anfangs der ersten Bearbeitung zu beseitigen; jedes der drei *c* hat einen neuen Akkord erhalten. Wir haben nämlich gefragt: was der Melodieton *c* in einem Dreiklange sein könne? — Er kann Grundton, Terz oder Quinte sein. Ist er Grundton, so heisst der Akkord *c–e–g*; den haben wir zuerst gesetzt. Ist er Terz, so muss der Grundton eine Terz tiefer liegen; es ist *a* und der Akkord heisst *a–c–e*. Ist er Quinte, so finden wir den Grundton eine Quinte tiefer; es ist *f* und der Akkord ist *f–a–c*. So haben wir unsern zweiten und dritten Akkord gefunden.

Hätten wir nicht auch so, wie hier bei *a* —



setzen können? — Allenfalls; aber der Bass wäre nicht so gerade und entschieden gegangen, wie in No. 112, und dann wären wir von dem zweiten Dreiklang (auf *f*) zu einem nicht blos fremden, sondern auch von einem Dur- zu einem Mollakkord gegangen, also zu einer fremdern und zugleich trübern Harmonie fortgeschritten, während in

No. 112 zwar auch zu einer fremden aber zu einer hellern Harmonie fortgeschritten wird.

Aus demselben Grund' ist auch Takt 6 das zweite *a* nicht mit *a–c–e*, sondern mit *d–f–a* begleitet worden, das mit dem vorangehenden *f–a–c* in nächster Verbindung steht. — Oder hätten wir das erste *a* mit *a–c–e* begleiten sollen? Dann würden zwei oder drei Mollakkorde (wie No. 113, b) an einander gerathen sein. Haben wir nun den Molldreiklang schon an sich (S. 97) von trübem oder getrübtem Karakter befunden, so muss das Zusammentreffen mehrerer Dreiklänge dieser Art dem Satz noch trübern Sinn ertheilen; dies kann für den Ausdruck einer solchen Stimmung angemessen sein, sonst aber (und wir haben es jetzt noch nicht mit Stimmungen zu thun) nicht.

Hätte der fünfte Melodieton (*h* im zweiten Takte) nicht als Quinte benutzt und mit *e–g–h* begleitet werden können? — Es wär' ohne fehlerhaften Schritt möglich gewesen. Allein die Akkorde *c–e–g* und *e–g–h* (die Tonarten *C* dur und *E* moll) haben keine nähere Beziehung zu einander.

Alle bei II. leer gelassenen Stellen bleiben unverändert, weil sich für sie kein Bedürfniss der Abänderung zeigt, vielmehr durch Aenderungen nur verloren werden würde. Wir bedienen uns also der erlangten Freiheit nicht nach Willkür, Laune, muthwilliger Lust am Abweichen, sondern unter der Leitung der Vernunft; Vernunft und Freiheit sind Eins. Ohnehin wollen wir uns schon hier einprägen, dass der Werth eines Kunstwerkes nicht auf der Häufung recht vieler Mittel, z. B. recht vieler oder mannigfaltiger Akkorde beruht, sondern auf seiner Idee und der zweckmässigen Verwendung der Mittel. Dem wahren Künstler ist Idee und Ausdruck derselben (oder Mittel zu ihrer Darstellung) untrennbar Eins. Der Jünger ist als solcher noch nicht berufen, eine ihm eigne Idee zu offenbaren; ihm ist das Wesen der Kunst und seiner jedesmaligen Aufgabe statt derselben Richtschnur. Bei den Uebungen[10] an der Stelle, auf der wir uns jetzt befinden, hat

---

10 Siebente Aufgabe: der Schüler hat die in der Beilage III gegebnen Melodien zu bearbeiten und nöthigenfalls diese Uebung in andern Tonarten zu wiederholen. Das Verfahren dabei ist folgendes.

a. Jede Melodie wird erst nach der ersten Harmonieweise (mit übergesetzten Ziffern) ausgearbeitet,

b. dann — Note unter Note — auf einem zweiten System abgeschrieben, um nach der zweiten Harmonieweise (mit frei gewählten Akkorden) bearbeitet zu werden.

Bei dieser zweiten Bearbeitung müssen

c. besonders diejenigen Stellen beachtet werden, die in der ersten Bearbeitung nicht anders als einförmig gesetzt werden konnten; es sind die, wo ein Ton der Melodie mehrmals wiederholt wird und Wiederholung desselben Akkordes nach sich zieht. Hier müssen Aenderungen eintreten.

Abgesehn hiervon muss

er unter den ihm gegebnen Akkorden Wahl und Wechsel frei; allein er soll nicht in der Buntheit des Wechsels sondern in der Beseitigung der früher unvermeidlichen Einförmigkeiten seine Aufgabe erkennen, — und dabei nicht blos fehlerhafte Fortschreitungen, sondern auch Störung des Zusammenhangs durch Aneinanderreihen fremder Akkorde oder Versinken in die trübe Folge von Molldreiklängen meiden.

Zweiter Abschnitt.

Freier Gebrauch des Dominantakkordes.

Der Grundsatz, der uns bei dem freien Gebrauch der Dreiklänge geleitet, gilt auch für den Dominantakkord: er kann zu jedem Ton der Melodie gesetzt werden, der ihm eigen ist, also der Dominantakkord von *C* dur kann zu *g*, *h*, *d* und *f* gesetzt werden.

Allein wir wissen (S. 88) bereits, dass der Dominantakkord an eine gewisse Fortschreitung gebunden ist; er muss sich in den tonischen Dreiklang, *g-h-d-f* muss sich in *c-e-g* auflösen, und zwar der Grundton *g* vier Stufen aufwärts oder fünf abwärts in die Tonika *c* gehn, die Terz *h* einen Schritt aufwärts nach *c*, die Septime einen Schritt abwärts nach *e*, die Quinte *d* einen Schritt aufwärts oder abwärts, nach *e* oder *c*. Die obige Erklärung muss also dahin vervollständigt werden:

> der Dominantakkord kann zu jedem Melodieton gesetzt werden, der in ihm enthalten, wenn dabei die richtige Fortschreitung möglich ist.

---

d. bei jedem Melodietone geprüft werden, welche Dreiklänge (in derselben Tonart; denn fremde Töne sind noch nicht zulässig) möglicherweise gesetzt werden können, das heisst: in welchen Dreiklängen er Grundton, oder Terz, oder Quinte sein kann;
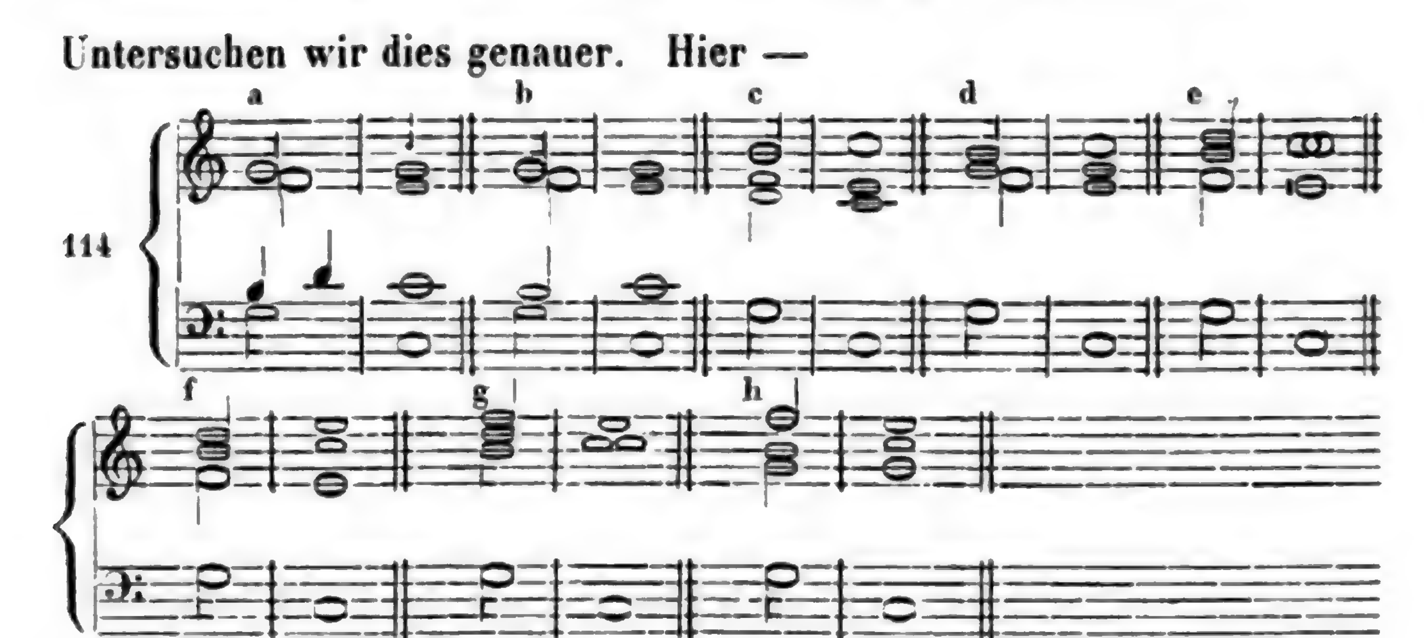
e. bei jedem Akkorde, der an sich möglich ist, muss untersucht werden, ob er mit dem vorhergehenden und einem für den folgenden Melodieton passenden Akkorde zusammenhängt und ob

f. seine Einführung nicht Quinten oder Oktaven nach sich zieht, was man leicht findet, wenn man Quinte und Oktave in dem erstern Akkord aufsucht und nachsieht, ob nicht im nächsten Akkord in denselben Stimmen wieder eine Quinte oder Oktave erscheint. Anfangs ist rathsam, jede Stimme mit jeder andern, (Diskant mit Alt, Tenor und Bass, — Alt mit Tenor und Bass, — Tenor mit Bass) zu vergleichen; bald findet man sich dann sichergestellt und dieser Prüfung, die ohnehin umständlicher scheint als ist, unbedürftig.

Bei der Uebung in fremden Tonarten endlich müssen

g. vor Allem in jeder Tonart die S. 102 aufgewiesenen sechs Buchstaben und Akkorde festgesetzt werden.

Untersuchen wir dies genauer. Hier —



haben wir in acht einzelnen Fällen nach einander die Töne *g*, *h*, *d* und *f* in die Oberstimme gesetzt und mit dem Dominantakkorde begleitet. Ueberall löst er sich in den tonischen Dreiklang *c*–*e*–*g* auf. Aber wie geschieht dies, wie gehn seine einzelnen Töne? — In den Fällen bei *c*, *e* und *g* ist nichts zu bemerken, hier geht alles ganz regelmässig. — Bei dem sechsten Fall (*f*) geht die Septime ebenfalls regelmässig abwärts nach *e*, während die Melodie, *d*, nach *e* hinaufgeht. Hierdurch erhält der folgende Dreiklang doppelte Terz, von der wir bereits S. 89 erfahren, dass sie zwar nicht gerade unzulässig ist, doch aber den Wohllaut des Akkordes mindert*. — In den ersten beiden Fällen (*a* und *b*) liegt in der Oberstimme *g*, in der Unterstimme ebenfalls, folglich bleiben für die Töne *h*, *d* und *f* nur zwei Stimmen übrig. Hier fragt sich zuerst, wie wir den Akkord unter solchen Umständen vollständig darstellen? — Nach der schon von No. 97 her bekannten Weise; wir geben einer Stimme zwei Töne nach einander, lassen entweder (wie bei *a*) *d* auf *h*, oder *h* auf *d*, folgen u. s. w., wie es gerade im besondern Falle gehn will. Oder, wenn wir dies nicht mögen, so lassen wir einen Ton des Akkordes weg. Aber welchen? Der Grundton kann es nach unsrer jetzigen Einsicht nicht sein; die Oktave desselben haben wir einmal als Melodieton angenommen, die Septime kann nicht wegbleiben, weil der Akkord sonst gar kein Dominantakkord wäre, sondern ein blosser Dreiklang; also muss Terz oder Quinte wegfallen. Wir behalten, wie bei *b*, die Terz und lassen die Quinte weg; denn die erstere erweist sich schon durch ihre feste Bestimmung, hinaufzuschreiten, karaktervoll und karakteristisch, während die letztere eben so wohl hinauf als hinuntergehen kann, also von unentschiednem und darum unbezeichnendern Wesen ist**. Nun fragt sich noch zwei-

---

* In der nächsten Abtheilung werden wir hierüber gründlichere Aufklärung erhalten.
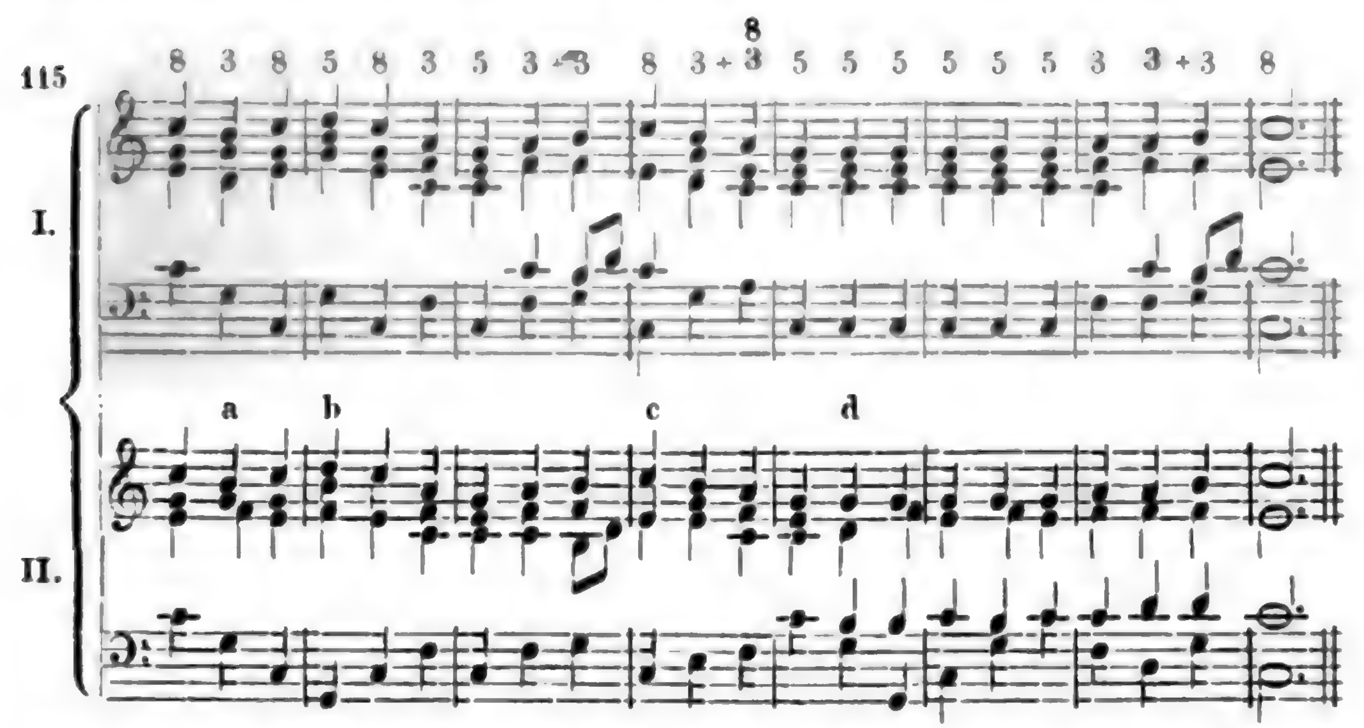
** Ohne Frage wirkt mit, dass die Terz schon im Dreiklang (S. 97) das wichtigere Intervall ist, wogegen wir die Quinte schon in No. 99 leicht entbehren konnten.

tens: wie die Oktave des Grundtons zu behandeln sei? — Soll sie wie der Grundton selber zur Tonika schreiten, wie die kleine Note bei *a* andeutet? Es ginge allenfalls*. Da aber derselbe Weg schon vom Basse genommen wird und die Tonika im folgenden Akkord ohnehin von *g* und *h* oder *d* aus genommen wird, so lassen wir *g* lieber liegen und gewinnen damit einen vollständigen Dreiklang nach dem Dominantakkorde. Bei *d* und *h* endlich haben wir den Dominantakkord, eben wie bei *b*, ohne Quinte gelassen und dadurch den folgenden Dreiklang vollständig setzen können.

Nach dieser Vorbereitung gehen wir gleich auf

A. Freie Einführung des Dominantakkordes

in die Harmonie zum folgenden Beispiel —



über; zuerst arbeiten wir die Melodie nach der ersten, dann nach der zweiten Harmonieweise durch. Bei *a* haben wir den Dominantakkord an die Stelle des Dreiklangs gebracht; da der tonische Dreiklang darauf folgen konnte und *h* in der Melodie nach *c* geht, so hatte dies kein Bedenken. Dass der Dominantakkord ohne Quinte geblieben, erklärt sich aus No. 114, *b*, *d*, *h* und dem dabei Bemerkten. Wir gewinnen dadurch nicht blos Vollständigkeit des nächsten Dreiklangs, sondern auch für die nächsten Akkorde bequemere Fortschreitung, als wenn wir den Alt über *f* nach *e*, den Tenor über *d* nach *c* hinunter geführt hätten. — Bei *b* ist wieder der Dominantakkord richtig eingeführt worden. Da-

* Eigentlich gehn in solchem Fall beide Stimmen in Oktaven, nämlich beide von der Dominante in die Tonika. Allein bei dem engen Zusammenhang der Akkorde — und der bei *a* gewählten Gegenbewegung der Stimmen (von denen der Diskant hinauf geht, während der Bass hinab schreitet) würde man sich das allenfalls gestatten können, muss es sogar, wenn eine Melodie zum Schluss von der Dominante in die Tonika geht.

durch aber geräth der Alt im folgenden Akkorde hinauf nach *c* und muss dann hinunterspringen nach *f*, während der Bass ebenfalls von *c* nach *f* geht, nur hinauf. Dies ist der S. 107 erwähnte Fall einer Oktavenfolge in der Gegenbewegung. Er kann gelegentlich wohl statthaft sein; jetzt ist es besser, ihn zu vermeiden. — Bei *c* musste der Tenor von *d* nach *e* gehn; von *c* aus hätte er mit dem Bass Oktaven gemacht. — Bei *d* zeigt sich die einzige Stelle, wo eine Abweichung von der ersten Harmonieweise (S. 103) nothwendig erscheint. Die sechsmalige Anwendung desselben Akkordes bei stillstehender Melodie ist hier in der ersten Bearbeitung ärmlich und unbefriedigend zu nennen; in der zweiten wechseln wir mit *c–e–g*, *g–h–d* und *g–h–d–f*. Auch *e–g–h* hätte eingemischt werden können; es ist aber nur mit *g–h–d*, nicht mit *c–e–g* in nächster Beziehung, während unsre Akkorde durchgängig im engsten Zusammenhang stehn.

Merken wir zum Schluss dieser Anweisung noch eine

Maxime.

Wenn wir irgendwo den Dreiklang der Dominante ungenügend finden, so kann bisweilen der Dominantakkord vermöge seiner grössern Tonfülle und schärfern Beziehung auf den tonischen Dreiklang befriedigender sein. Wir wollen uns an diesen Ausweg dadurch erinnern, dass wir den ungenügend erscheinenden Akkord nennen und mit einem nachdruckvollen: Und! .... zu seiner Fortsetzung durch terzenweise Zufügung eines neuen Tons anregen. Also die Aussprache von

g – h – d — und! ....

erinnert, dass noch eine neue Terz (*f*) zugefügt werden soll. Dieses nachdruckvolle Und wird uns vielfältige Dienste leisten.

In der ersten Harmonieweise diente der Dominantakkord nur als Mittel, die Fehler bei dem Fortschritt von der sechsten zur siebenten Stufe zu vermeiden. Dann haben wir gelernt, uns seiner nach freier Wahl zu bedienen. Nun erst ist es Zeit, ihn in einer wichtigern Bestimmung zu erkennen; es dient nämlich

B. der Dominantakkord bei der Bildung des Ganzschlusses.

Der Ganzschluss soll (S. 63) unsern musikalischen Gedanken enden, und zwar befriedigend, das heisst in solcher Weise, dass man ihn als wesentlich vollendet und abgeschlossen erkennt. Daher war in der einstimmigen Komposition die Tonika, auf der die ganze Komposition beruhte, in der Naturharmonie die erste oder tonische Masse — und zwar mit der Tonika in der Ober- oder Hauptstimme Schlussmoment geworden. In beiden Fällen wurde die Tonika und mit ihr die Tonart der Komposition bezeichnet; und allerdings ist die Tonart einer Komposition Grundlage oder Grundstoff ihres Inhalts.

Ist aber die Tonika oder der tonische Dreiklang wirklich befriedi-

gende Bezeichnung der Tonart? weiss man, wenn wir *c* oder *c-e-g* angeben, mit Bestimmtheit, dass wir uns in der Tonart *C*dur befinden? — Nein. Man kann es vermuthen, aber nicht sicher wissen; denn der Ton *c* sowohl, als der Akkord *c-e-g* können in mehr als einer Tonart vorkommen, letzterer z. B. nicht blos in *C*dur, sondern auch in *G*- und *F*dur*. Wir müssen aber möglichst bestimmte Bezeichnung vorziehn, um möglichst befriedigend abzuschliessen; und dazu bedarf es einer Harmonie, die ausschliesslich einer einzigen Tonart eigen ist.

Eine solche finden wir im Dominantakkorde. Abgesehn einstweilen von den Molltonarten, die wir erst später zur Betrachtung ziehn, können wir aussprechen:

> jeder Dominantakkord ist nur in einer Tonart möglich, und zwar in derjenigen, auf deren Dominante er steht;

z. B. der Dominantakkord *g-h-d-f* nur in *C*dur. Dies ist der Fall, weil die zu ihm gehörenden Töne sich nur in einer einzigen — in seiner Tonart — zusammen finden.

Der Beweis ist folgender. Bekanntlich** ist in *C*dur nichts, in *G*dur das erste Kreuz vorgezeichnet, das aus *f fis* macht. Dieses Kreuz (die Erhöhung von *f* in *fis*) bleibt bei allen mit Kreuzen vorzuzeichnenden Tonarten, in *D*, *A*dur u. s. w. Eben so ist in *F*dur das erste Be vorgezeichnet, das aus *h b* macht; dieses Be (die Erniedrigung von *h* in *b*) bleibt bei allen mit Been vorzuzeichnenden Tonarten, in *B*, *Es* u. s. w. Nun kann der Dominantakkord von *C* dur, *g-h-d-f*, nicht in *G* dur gebildet werden, denn da fehlt es an einem *f*, weil dies zu *fis* erhöht worden, — folglich auch in keiner andern mit Kreuzen vorgezeichneten Tonart, weil in allen *fis* und nicht *f* vorhanden ist. Eben so wenig kann *g-h-d-f* in *F*dur oder einer andern mit Been vorgezeichneten Tonart gebildet werden, weil ihnen allen *h* fehlt, an dessen Stelle seit *F*dur *b* getreten ist. Folglich kann *g-h-d-f* nur in *C*dur stattfinden. Da nun alle Durtonarten gleich gebildet sind, so gilt von jeder, also auch von dem Dominantakkord' einer jeden, was eben von *C*dur und seinem Dominantakkorde bewiesen worden ist.

Weil nun der Dominantakkord das sicherste Zeichen der Tonart ist, so dient er zur Bildung des Ganzschlusses. Bis jetzt haben wir unsre Ganzschlüsse (in harmonischer Beziehung) durch die Folge der zweiten und ersten Masse, oder vollständiger: des Dreiklangs der Dominante und Tonika gemacht. Jetzt haben wir das Vollkommnere erkannt:

> der Ganzschluss wird (in harmonischer Beziehung) durch Verbindung des Dominantakkordes mit dem tonischen Dreiklang, in den er sich auflöst, gebildet;
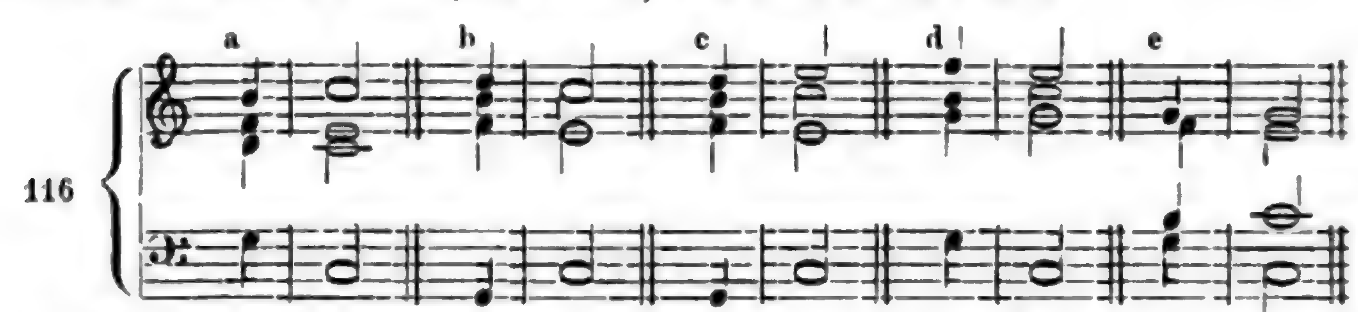
---

* Und ausserdem in *E*moll und *F*moll.

** Allgemeine Musiklehre S. 64.

denn nur durch diese Verbindung wird die Tonart vollkommen bezeichnet.

Nun aber lassen sich beide Akkorde in mehrfacher Stellung ihrer Töne zusammenstellen, wie wir in No. 114 gesehn haben. Alle dort aufgewiesenen Formeln können als Ganzschlüsse gelten. Allein wir wissen bereits (S. 63) seit dem Satz in der Naturharmonie, dass der Schluss nur dann vollkommen befriedigt, wenn der wichtigste Ton, die Tonika in der wichtigsten Stimme, der Oberstimme, erscheint. Dies ist in No. 114 nicht durchweg der Fall. Daher haben wir zu unterscheiden zwischen vollkommnen und unvollkommnen Schlüssen. Die erstern sind solche, in denen, wie hier bei *a* und *b*



die Tonika in die Oberstimme tritt; der stärkste ist der erste (*a*), weil *h* im Dominantakkorde nach *c* gehen muss, folglich das Vorgefühl des darauf folgenden *c*, also des vollkommnen Schlusses erregt, während *d* sich auch in die Terz auflösen könnte. Unvollkommne Schlüsse sind die bei *c*, *d* und *e*; hier sind die, welche die Terz des tonischen Dreiklangs in die Oberstimme stellen, immer noch stärker, als der letzte mit der Quinte in der Oberstimme, weil die Terz der entscheidendere und wichtigere Ton ist.
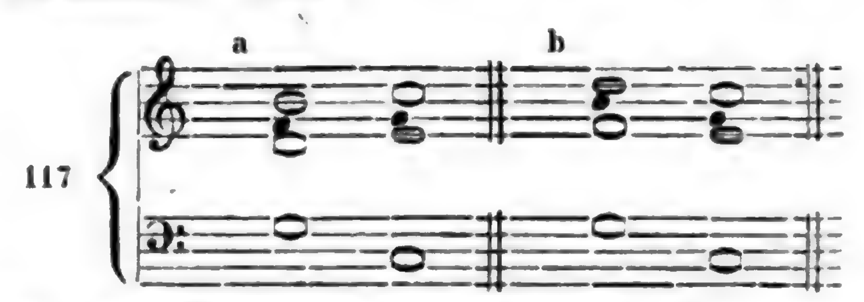
Dieser Auffassung gemäss erkennen wir als Regel, uns des vollkommnen Ganz-Schlusses zum Schlusse selbständiger Sätze zu bedienen.

C. Abweichungen vom Gesetz des Dominantakkordes.

Wir haben jetzt nicht blos die Freiheit, den Dominantakkord in Harmonisirungen einzuführen, sondern auch die Verpflichtung, ihn zur Bildung des Schlusses zu nehmen; er wird also weit öfter erscheinen, als früher, wo er nur als Nothbehelf diente, um über die bekannten Fehler hinwegzukommen. Unter diesen Umständen kann es nicht mehr mit gleichgültigem Auge angesehn werden, dass durch die Auflösung des Dominantakkordes der darauf folgende Dreiklang (wie oben, No. 116, *a* bis *c* zeigt) so oft seine Quinte verliert; wir können dieselbe entbehren, aber daraus folgt nicht, dass wir es überall müssen, dass wir nicht öfters wünschen, den Dreiklang vollständig zu haben; und zwar ohne dies durch eine neue Unvollständigkeit, nämlich des Dominantakkordes (No. 116, *d* und *e*, oder No. 114, *d*) zu erkaufen.

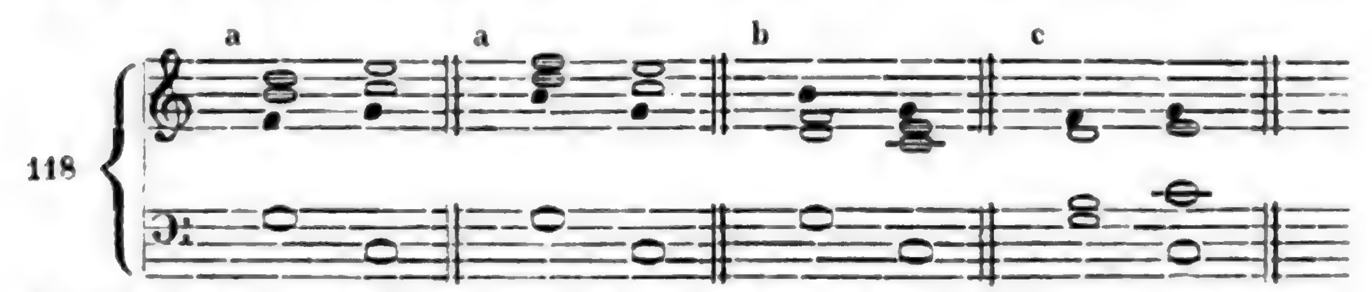
Um nun, wenn wir es wünschen, den Dreiklang vollständig zu erhalten, dürfen wir von der Strenge des für den Dominantakkord gegeb-

nen Gesetzes theilweis nachlassen. Dies ist im Grunde schon in No. 114, *a* geschehn; strenggenommen hätte der Diskant ebenfalls aus der Dominante in die Tonika gehn müssen; wir liessen ihn aber stehn, um Oktaven zu vermeiden. Hier —



sehen wir zwei neue Wendungen, um nach dem Dominantakkord' einen vollständigen Dreiklang zu gewinnen. Bei *a* ist der Dominantakkord richtig nach *c-e-g*, der Bass *g* nach *c*, die Terz *h* nach *c*, die Quinte *d* nach *e* geführt. Nur die Septime geht nicht hinab nach demselben *e*, sondern gegen die Regel hinauf nach *g*. Mit welchem Rechte? Man darf hoffen, dass die Abweichung der einen unregelmässigen Stimme in der Umgebung der sie eng umschliessenden, ebenmässig in Sexten fortschreitenden Stimmen nicht scharf genug bemerkt werden wird, um zu verletzen, zumal da der nach *f* im Alt zu erwartende Ton *e* doch an derselben Stelle — wenn auch in einer andern Stimme — zum Vorschein kommt. Bei *b* gehn ebenfalls alle Stimmen richtig, nur die Terz geht nicht hinauf nach *c*, sondern statt dessen regelwidrig hinab nach *g*; die Rechtfertigung ist dieselbe, wie bei *a*.

Man erkennt, dass hiermit die Regel für den Dominantakkord keineswegs aufgehoben ist. Die Terz desselben hat durchaus die Neigung, eine Stufe zu steigen, die Septime, eine Stufe zu fallen; man fühlt dies (Anm. S. 90) am deutlichsten, wenn man singend erst die Terz hinauf, dann regelwidrig hinab, die Septime erst hinab, dann regelwidrig hinaufführt. Wir weichen davon nur ab, um einen besondern Vortheil zu erlangen, und in der Hoffnung, dass die Abweichung sich verbergen oder durch die Verhältnisse gemildert sein werde. Daher muss man hier bei *a*
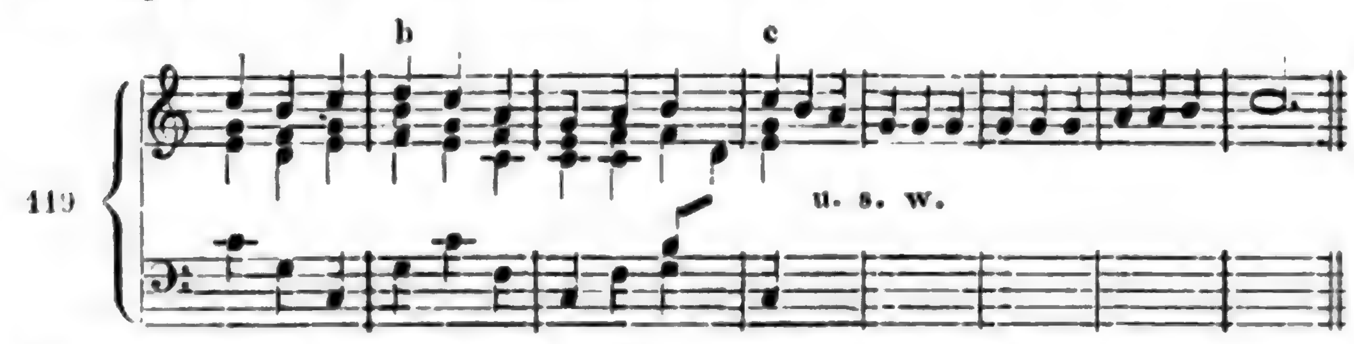


dieselben Abweichungen schon bedenklicher finden, weil sie sich blossstellen; bei *b* noch mehr, weil sie in der Hauptstimme, also am vernehmlichsten, auftreten. Die Führung bei *c* wär' offenbar die übelste von allen *.

---

* Warum ist die Wirkung von *c* noch übler als die von *b*? — **Erstens** weil neben der regelwidrigen Führung der Septime Diskant und Tenor in Quinten gehn;

Mit Hülfe dieser Freiheiten in der Führung des Dominantakkordes lässt sich mancher Fall fliessender darstellen, z. B. die zweite Bearbeitung von No. 115 in dieser Weise.



Bei *b* sind wir durch die freie Führung des Alts den in No. 115 gesetzten Oktaven entgangen, bei *c* der widrigen Verdopplung der Terz.

Hiermit ist die Uebung in der freien Einführung des Dominantakkords angebahnt[11].

Dritter Abschnitt.

Selbständiger Gebrauch der Harmonie.

Es hat schon S. 99 nicht unbemerkt bleiben können, dass wir uns, selbst abgesehn von der Beschränktheit unsrer jetzigen Mittel, schon desswegen in untergeordnetem Kreise bewegen, weil wir das freie Schaffen vollständiger Tonstücke aufgegeben und uns auf blosse Begleitung gegebner Melodien beschränkt haben. Allerdings müssen wir uns dies noch gefallen lassen, so lange unsre harmonischen Mittel zu arm und unbehülflich sind für höhere Leistungen und so lange die Entwickelung des Harmoniewesens uns ausschliesslich in Anspruch nimmt. Indess, sobald und soviel wie möglich wollen wir das eigne Bilden von Tongestalten wieder in Anspruch nehmen.

Freie und befriedigend gestaltete Liedsätze (S. 67), so bewegliche und lebendige, wie bei der ein- und zweistimmigen Komposition schon gelungen sind, können jetzt in der neuen Harmonieweise nicht gelingen. Denn noch verstehn wir nichts, als zu jedem Melodieton einen Akkord — und zwar vierstimmig — zu setzen, also massen-

---

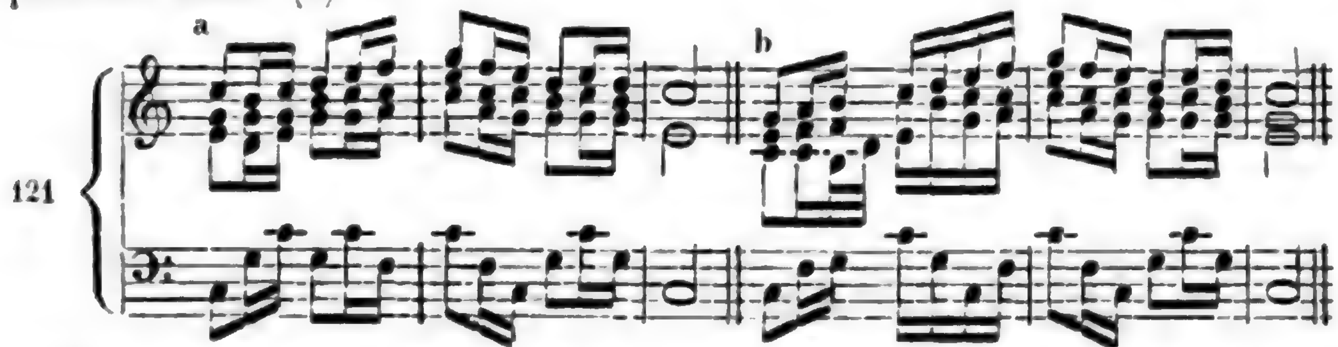
die erste Quinte ist zwar eine kleine, — und dies mag den Fall etwas leidlicher hinstellen, — aber die zweite ist eine grosse. Zweitens weil die Septime im Widerspruch mit ihrem sanften hinab sich schmiegenden Karakter hinaufgezwungen wird. Bei *b* hat die Terz wenigstens einen weitern und kräftigern Schritt zu thun, wenn auch abwärts statt aufwärts.

11 Achte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage IV mitgetheilten Melodien nach der S. 104 für die siebente Aufgabe ertheilten Anweisung, doch mit freier — und für den Schluss nothwendiger — Einführung des Dominantakkordes und unter Benutzung aller in No. 114 und 117 aufgewiesenen Stellungen.

haft zu schreiben; und das verträgt sich schlecht mit feinerer und lebhafterer Bewegung. Ein Satz wie dieser —



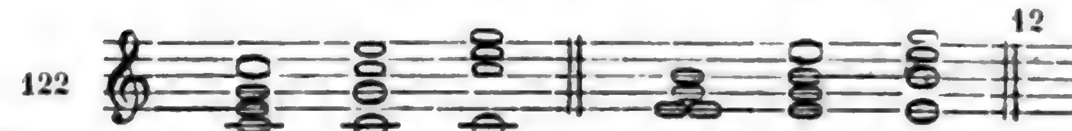
nimmt sich einstimmig (*a*) oder allenfalls zweistimmig (*b*) ganz gut aus, wiewohl sich auch für ihn die angemessnere Begleitung erst später finden wird. Unter der Last von vier mit einander gehenden Stimmen dagegen und mit unserm bis jetzt noch in weiten Schritten herumstolpernden Basse (*a*) —



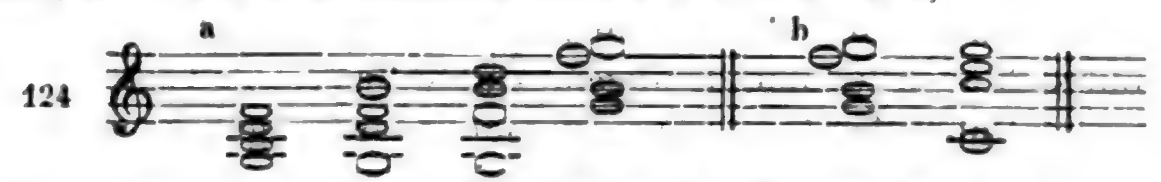
würde er erliegen; — träte gar (*b*) ein Dominantakkord in bekannter Umständlichkeit ein, so würde der Fortgang noch täppischer.

Zunächst also beschränken wir uns auf die Bildung von Harmoniegängen, das heisst von folgerecht ausgebildeten Akkordfolgen, anfangs in einfachster, ruhigster Rhythmik dargestellt. Dann wollen wir, wenn auch bei der Schwerfälligkeit unsrer jetzigen Harmonik die Komposition von Liedsätzen noch nicht gelingen kann, doch wenigstens die harmonischen Grundlagen zu dergleichen Sätzen feststellen und durchüben.

Zu Sätzen sowohl als Gängen bedarf es aber eines Motivs und seiner folgerechten Fortführung. Zu Harmoniegängen und Satzgrundlagen werden wir daher Harmonie-Motive brauchen. Wie nun Motive der Tonfolge (S. 32) aus zwei oder mehr Tönen, so bestehn Motive der Harmonie (S. 66) aus der Verknüpfung von zwei oder mehr Harmoniegestalten, das heisst, Akkorden. Als nächstliegendes Motiv könnte schon die Fortführung eines einzigen Akkordes gelten. Ueberall haben wir nämlich schon Akkorde in verschiedner Stellung ihrer Töne gesehn, z. B. in No. 109 den grossen Dreiklang auf *c* so, dass bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte in der Oberstimme lag. Diese Stellung der Akkordtöne, vermöge deren der Grundton zwar immer an seiner Stelle (in der tiefsten Stimme) bleibt, die Oberstimme aber entweder die Oktave, oder Terz, oder Quinte (und bei Septimenakkorden die Septime) im Akkord übernimmt, nennt man die Lagen des Akkordes und zwar die erste, zweite, dritte — oder Oktav-, Terz-, Quint-Lage. Dies leitet auf jene ersten Motive, in denen ein Akkord durch einige oder alle Lagen geführt wird.



Was wir hier am grossen Dreiklang auf *c* und am kleinen auf *e* gezeigt haben, kann mit jedem Dreiklang auf mannigfache Art geschehn; auch mit dem Dominantakkord wie hier bei *a*,



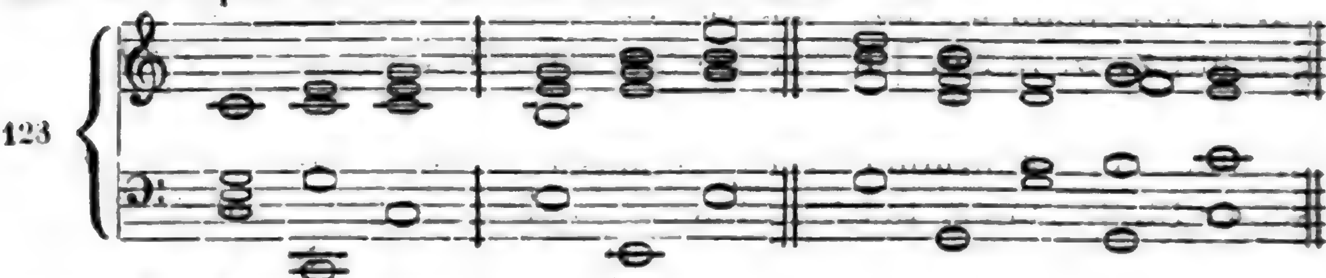
und allen Akkorden, die wir künftig noch auffinden werden.

Bei dem Dominantakkorde könnte die Durchführung durch die Lagen auf den ersten Augenblick fehlerhaft scheinen. Denn wir wissen, dass derselbe fortschreiten muss in den tonischen Dreiklang, dass seine Septime *f* hinab nach *e*, seine Terz *h* aber aufwärts nach *e* schreiten muss; und hier geht *f* nach *h* und *h* nach *d*, dann wieder *h* nach *d* und so fort. Allein man erkennt gar bald, dass der Augenblick des rechten Fortschreitens nur noch nicht gekommen ist; der zweite, dritte und vierte Akkord sind nur fortschreitende Wiederholungen des ersten, und nur die Wiederholung muss sich — wie wir in No. 124, *b* sehn — nach der obigen Regel auflösen.

Eine zweite Reihe von Motiven würde die Verknüpfung nächstverwandter Akkorde geben. Die drei grossen Dreiklänge auf Tonika, Oberdominante und Unterdominante sind mit ihren Tönen in einer und derselben Tonart enthalten, werden aber von uns als entlehnt betrachtet aus den Tonarten, in denen sie tonische Harmonien sind (S. 81) und erinnern an diese Tonarten, oder stellen sie vor und stehen eben so wie diese mit einander in nächster Verbindung. Daher erkennen wir als Motiv engsten Zusammenhangs die Verknüpfung der Dreiklänge von Tonika und Oberdominante, die wir hier

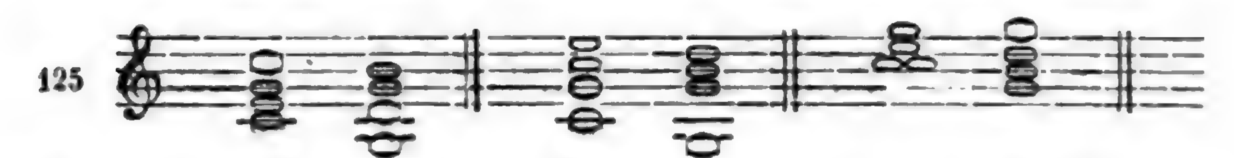
---

12 Für dieses und viele folgende Notenbeispiele sei ein für allemal bemerkt, dass Harmonien in so hoher Lage nicht in gebührendem Vollklang ertönen. Man muss bei allen — nur der Raumersparniss wegen so ungünstig dargestellten Harmonien wenigstens den Bass, bisweilen den ganzen Akkord eine Oktave tiefer stellen. Die Beispiele No. 122 und 124 würden in dieser Weise

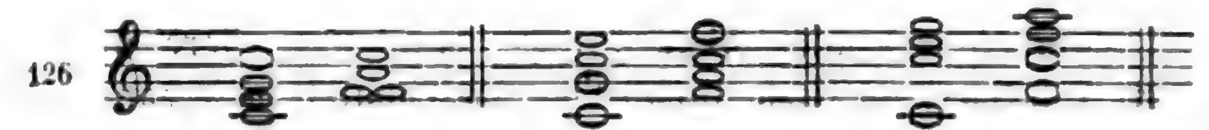


dargestellt, günstiger wirken.

Dagegen soll der Schüler nicht über die normalen vier Stimmen hinausgehn, weil Verdopplung des Basses in Oktaven oder Vollgriffigkeit allerdings die sinnliche Wirkung erhöht, leicht aber das Ohr übertäubt und die aufmerksamere und feinere Auffassung der Harmonie beeinträchtigt.



in allen Lagen aufweisen, dessgleichen den Verein der Dreiklänge von Tonika und Unterdominante, die hier —

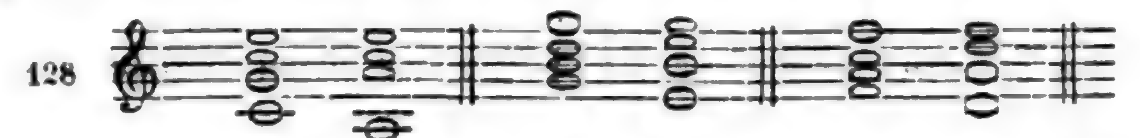


ebenfalls in allen Lagen auftreten. Hier sowohl wie in allen sonstigen Bildungen führen wir jede Stimme in den nächsten Ton des folgenden Akkordes, oder lassen sie, wenn es sein kann, auf demselben Ton stehn. Wollen wir z. B. aus dem Dreiklang der Oberdominante in den tonischen, oder aus diesem in den der Unterdominante gehn, so wird dies in der Regel, das heisst ohne besondern Antrieb, nicht füglich so, wie hier bei *a* —

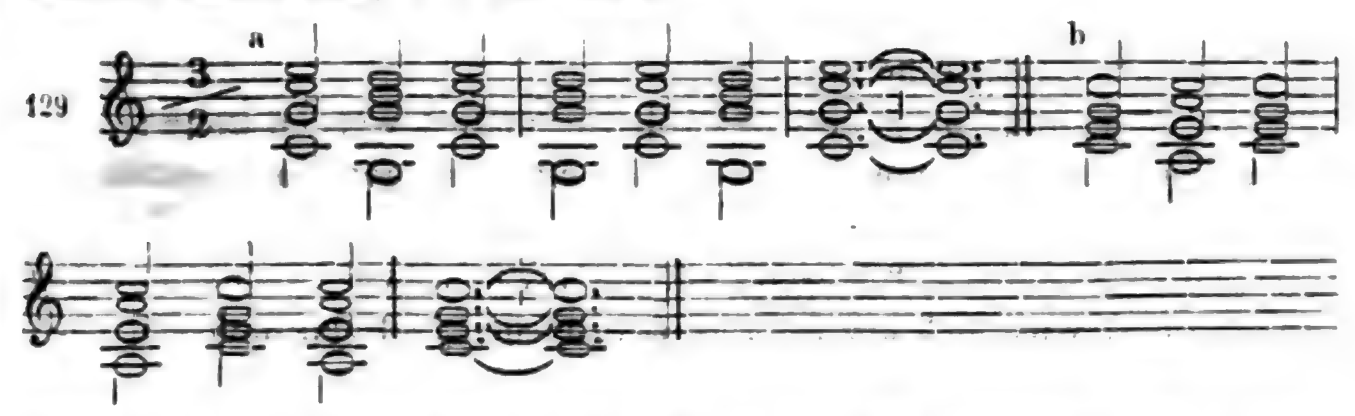


geschehn, sondern fliessender und zusammenhängender in der bei *b* gezeigten Weise*.

Nächstverwandt sind bekanntlich auch die Paralleltonarten; folglich geben auch ihre tonischen Akkorde



Harmoniemotive nächsten Zusammenhangs. Allein hier zeigt sich das unbefriedigendere Wesen (S. 97) der Mollakkorde. Verbundne Durakkorde lassen sich, wie hier bei *a* —

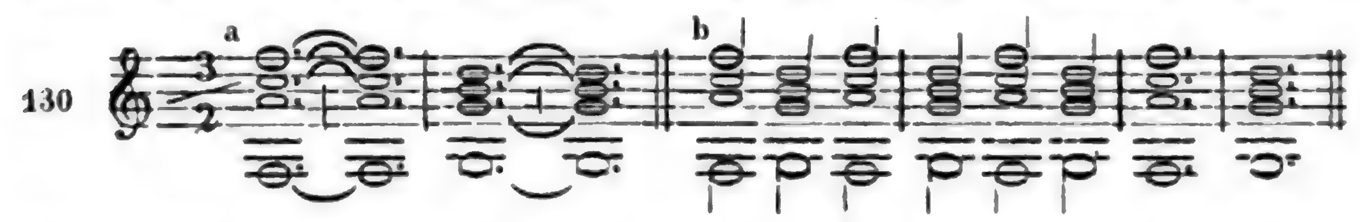


unbedenklich wiederholen; gleiches Hin- und Hergehn von Dur zu Moll, wie bei *b*, würde Anstoss und Missstimmung erregen.

* Hierzu der Anhang D.

Nächstverbunden müssen endlich der Dreiklang auf der Dominante mit dem Dominantakkorde (der nur Erweiterung des erstern ist) und der tonische Dreiklang mit dem Dominantakkorde (wegen der innigen Beziehung des letztern auf den erstern) genannt werden.

Hiermit ist die Reihe der Harmoniemotive — selbst auf unserm jetzigen beschränkten Standpunkte — keineswegs beschlossen. Wir wissen bereits, dass auch Akkorde, die nur entferntere Beziehung (äusserlich durch gemeinschaftliche Töne angedeutet) oder gar keine zu einander haben, als etwa die gemeinsame Tonart, z. B. die hier bei *a* —



aufgestellten, einander folgen können. Möglich ist es daher allerdings, auch aus solchen Akkordverbindungen Harmoniemotive zu bilden. Allein man wird bald gewahr, dass damit nicht weit zu kommen ist. In seltner Anwendung können fremde Harmonieschritte überraschend, feierlich und erhaben oder sonst karakteristisch wirken; so der oben bei *a* bezeichnete, wenn er nur in rechter Fülle dargestellt wäre*. Wiederholt man aber (wie oben bei *b*) oder häuft man dergleichen Schritte, so wird, was Anfangs überraschend war, bald befremdend, barock, verwirrend.

Allen Dreiklängen der Tonart schliesst sich der Dominantakkord bequem an. Allein auch diese Verbindung kann nicht weit führen, da der Dominantakkord sich — soviel wir bis jetzt wissen — jederzeit und ungesäumt in den tonischen Dreiklang auflösen muss.

Erwägt man endlich, dass in jedem der bisher angedeuteten Harmoniemotive

1. bald einer oder der andre, bald beide Akkorde wiederholt,
2. oder durch die Lagen geführt, ferner
3. in verschiedner Rhythmisirung dargestellt,

dass ferner jedes Motiv

4. durch Wiederholung oder
5. Zufügung von neuen Akkorden erweitert werden kann;

so finden wir hier, wie früher in der einstimmigen Komposition eher die Wahl unter vielen Motiven als das Auffinden derselben Bedenken erregend. Mit jedem Fortschritt übrigens, den wir in der Harmoniekunde thun, wird sich der Stoff zu dergleichen Motiven mehren.

* Auf solchen Wendungen beruht ein grosser Theil des Reizes, den Tonsätze aus der Zeit des 15. bis 17. Jahrhunderts, namentlich Palestrina's, Lattre's und beider Gabrieli auf uns ausüben. Auch uns Neuern kann dergleichen am rechten Orte zu Gute kommen; es hervorsuchen — oder gar durch Uebung sich eingewöhnen, würde zu Manier und Unwahrhaftigkeit führen.

Die erste Verwendung für dieselben erfolgt, wie oben (S. 113) gesagt, zu der

A. Bildung von Harmoniegängen.

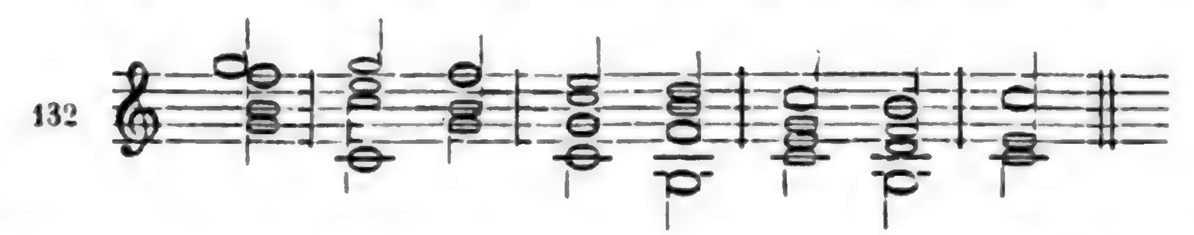
Es wird hier ein kleiner Anfang damit gemacht; wir werden aber öfters auf diese Aufgabe zurückkommen.

Diese Uebung dient zunächst, den Schüler in der Harmonie und ihrem lebendigen freien Gebrauch einheimisch zu machen. Ihre tiefere Bedeutsamkeit werden aber die Harmoniegänge erst später enthüllen, wenn sich zeigt, dass sie wesentlicher Bestandtheil grösserer Kunstformen, durchgreifendes Mittel für Fortbewegung und Verknüpfung musikalischer Sätze und Grundlage unzähliger Melodien und Satzbildungen sind.

Im Allgemeinen kann schon jede Akkordreihe, die sich nicht in periodischer oder Satzform fest abschliesst, harmonischer Gang heissen. Also schon dieser Theil der harmonisirten Tonleiter —
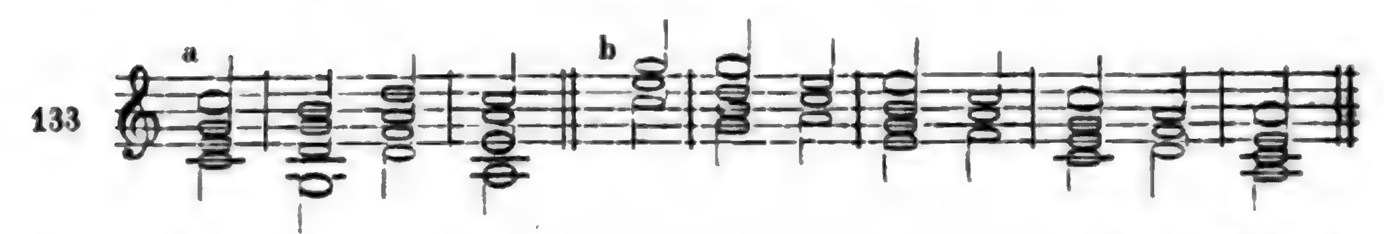


kann als solcher gelten; eine andre Akkordfolge lässt sich aus der Verknüpfung der Lagen und Auflösungen des Dominantakkordes —



bilden, wiewohl sie vielmehr für einen Satz, nur von geringer melodischer und rhythmischer Entwickelung, angesehn werden muss. Eine dritte Akkordfolge liegt in No. 111 vor, in den sechs Akkorden über terzenweis' absteigendem Basse, der man nur Dominantakkord und tonischen Dreiklang anzuhängen hätte, um sie ebenfalls satzartig zu schliessen, wie No. 138 zeigt.

Entschiednere Harmoniegänge gewinnen wir aus der Verknüpfung von zwei oder mehr Akkorden zu einem Harmoniemotiv und der Verfolgung desselben in folgerichtiger Weise. So haben wir z. B. in No. 125 den tonischen und Dominant-Dreiklang — also zwei Dreiklänge — verknüpft, deren zweiter eine Quarte tiefer (oder Quinte höher) steht, wie man an den Grundtönen im Basse bemerkt. Hiernach führen wir also den Bass mit darübergestellten Dreiklängen in zweierlei Weisen, wie hier, bei *a* und *b*,



fort und gewinnen damit zwei, wenn auch nicht ausgedehnte Gänge*. Der erstere hätte sich mit einem erweiterten Aufschritte nach *f* um einige Schritte fortsetzen lassen.

Welche Gänge sich aus den Motiven No. 126 und entlegnern bilden lassen, wie man durch Erweiterung der Motive, durch Lagenwechsel und Rhythmisirung zu neuen Gestaltungen kommen kann, dies durchzuarbeiten darf dem Schüler überlassen bleiben[13].

Die andre Weise freier Verwendung der Harmonie ist die ebenfalls S. 113 angekündigte

B. Bildung von Liedesgrundlagen.

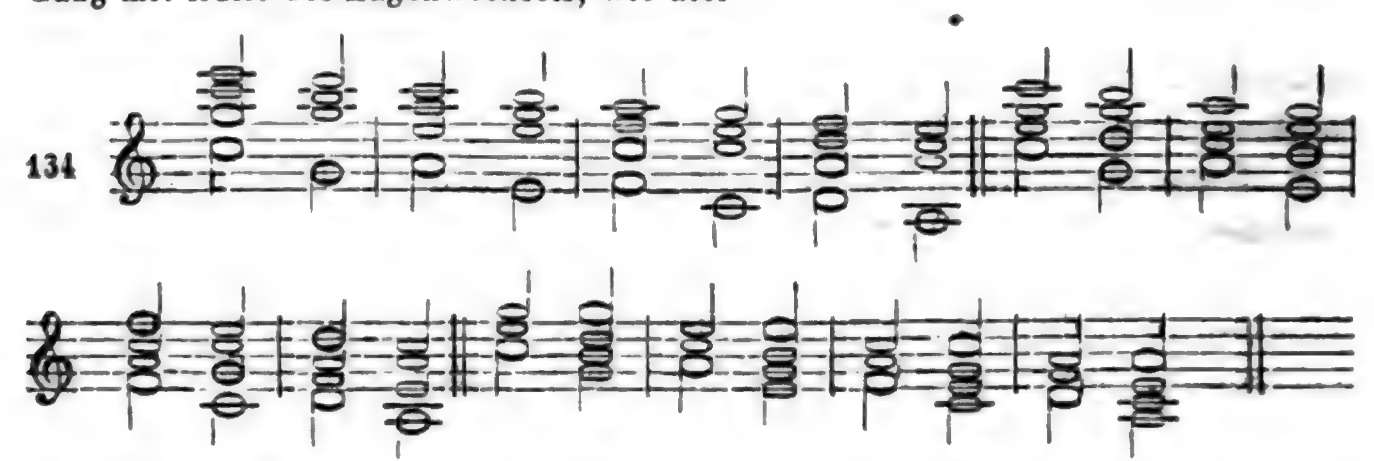
Liedförmige Sätze (wie alles Andre) werden vom Künstler nicht etwa so geschaffen, dass er erst eine Harmoniefolge bildete und dann eine Melodie dazu suchte, oder umgekehrt erst die Melodie erfände und dann sich nach einer Begleitung umsähe. Vielmehr tritt ihm Beides vereint, das Ganze in seiner wesentlichen Einheit vor das innere Auge und es ist ihm möglich, dasselbe wenigstens in bezeichnenden Zügen, wenn nicht ganz vollständig, sogleich festzuhalten. Hiernach hat auch

* Die Erweiterung gewinnen wir später, in No. 166.

13 Neunte Aufgabe: der Schüler hat

1. in *C* dur schriftlich aus den geeigneten Harmoniemotiven Gänge zu bilden, sie
2. am Instrument in allen Lagen auszuführen, dann
3. dieselben, ebenfalls am Instrument, allmählig auf die andern Tonarten zu übertragen.

Diese Uebung muss von Zeit zu Zeit wieder aufgenommen werden, bis Vorstellung und Darstellung dem Schüler sicher und geläufig worden sind. Je fleissiger jeder Gang mit Hülfe des Lagenwechsels, wie hier —



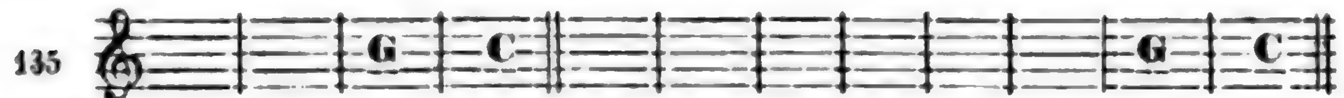
(ein aus No. 133, *b* genommener) durchgearbeitet wird, desto geläufiger und fliessender werden Vor- und Darstellungsvermögen entwickelt.

bei den Aufgaben in einstimmiger Komposition und Naturharmonie gestrebt werden sollen. Auf unserm jetzigen Standpunkte dagegen haben wir bereits S. 113 das Unzulängliche unsrer dermaligen Harmoniegeschicklichkeit für freien Satz erkannt; es darf also von jener künstlerischen Liedkomposition nicht die Rede sein. Wohl aber können wir untersuchen, welche Harmonie-Grundlagen für Liedsätze anwendbar sind und uns dieselben geläufig machen. Dies ist eine nützliche Vorübung für die wirkliche Liedkomposition, giebt beiläufig eine Reihe von Vorspielen (Präludien) an die Hand (deren man vor dem Beginn einer Musik bisweilen bedarf, um die Zuhörenden aufmerksam zu machen, oder die Sänger auf den Anfangston hinzuleiten) und bietet neue Gelegenheit, fliessenden Gebrauch der Harmonie zu üben.

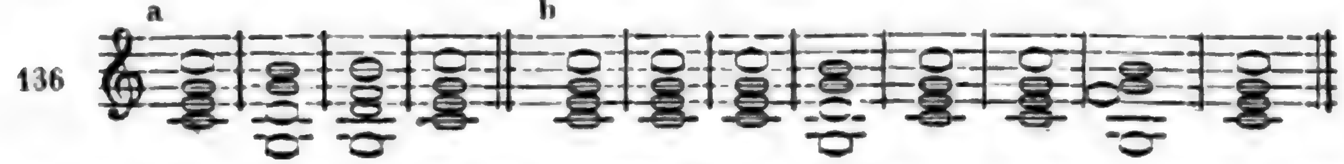
Für jetzt kommt blos die satzförmige und periodische Liedkomposition in Betracht; für die Darstellung zwei- und dreitheiliger Liedsätze genügen unsre harmonischen Mittel noch nicht.

1. *Satzartige Liedform.*

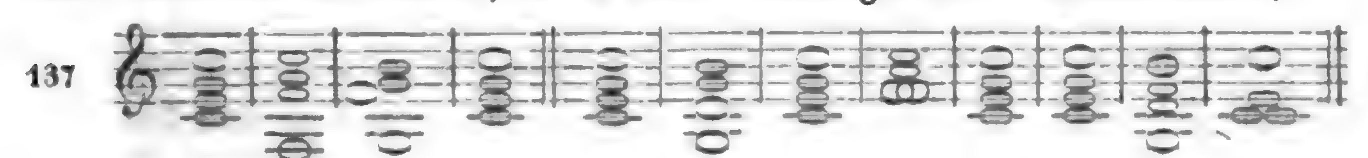
Das Lied in Satzform wird der Regel nach (S. 42) eine Ausdehnung von 4 oder 8 Takten haben und muss (S. 63) mit einem Ganzschluss enden. Hier —



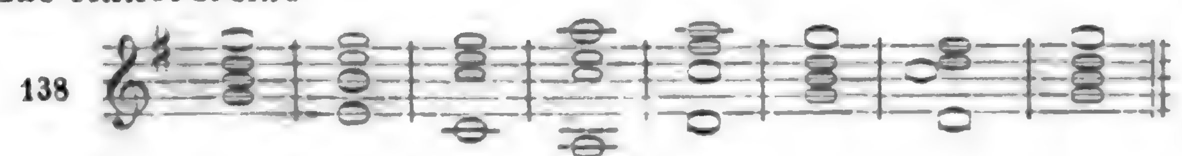
sieht man die Norm für dasselbe; es ist die Tonart *C* dur vorausgesetzt und mit *G C* der Ganzschluss in derselben (Dominantakkord und tonischer Dreiklang) bezeichnet; alle leeren Takte, so wie die ersten zwei oder drei Theile des vorletzten Taktes können nach Belieben — natürlich fehlerlos und zusammenhängend — harmonisirt werden. Dabei stellt sich heraus, dass die einfachste Liedanlage wenigstens zwei Harmonien (Dominantdreiklang und Dominantakkord für Eins gerechnet) fodert, die hier bei *a*



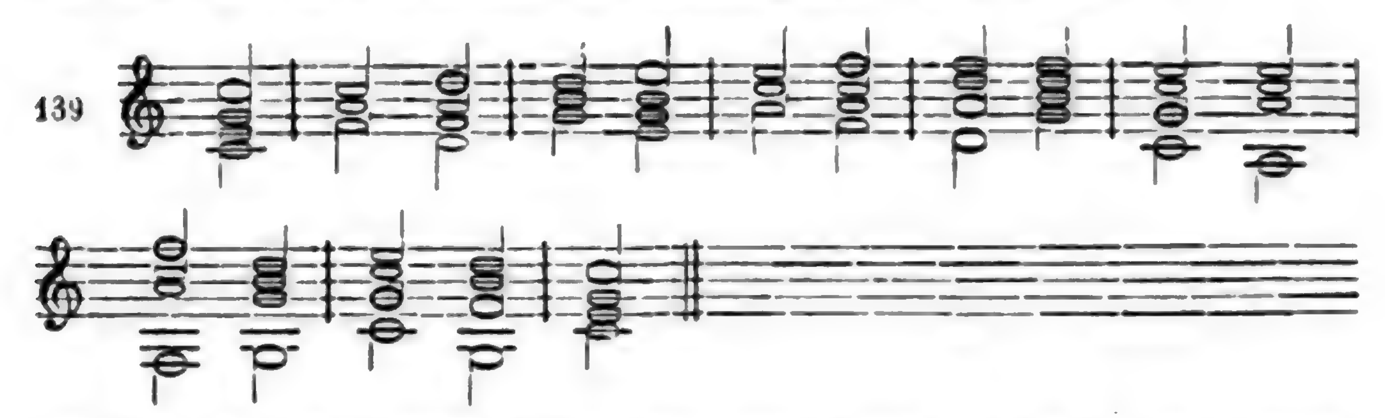
in der Kürze, bei *b* breiter aufgestellt sind. Der nächste Akkord, den man hinzuziehen möchte, wäre der Dreiklang der Unterdominante;
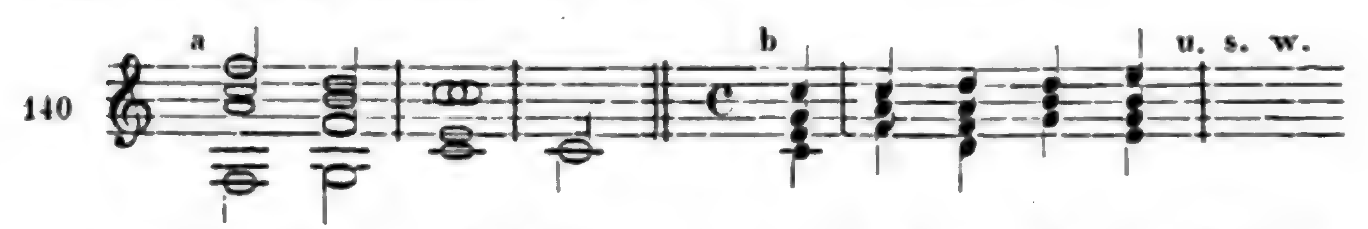


ihm würde sich der Dreiklang der Parallele — oder die in No. 111 gefundne Akkordreihe —



anschliessen. Abgesehn von allem sonst noch Möglichen muss sich auch jeder Gang zum Liedsatze gestalten lassen, sobald wir ihm angemessene Ausdehnung (von 2, 4, 8, allenfalls 6 — nicht gern 3 oder 5 Takten) und den nothwendigen Schluss geben, z. B. dieser —



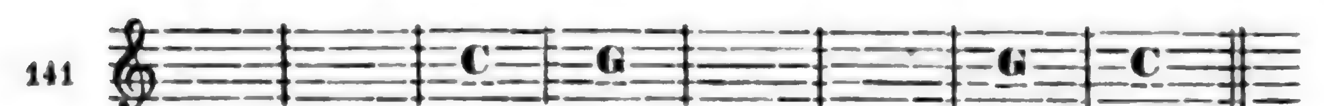
der sich bis zum vierten Takte fortführen liess und auch, von seinem sechsten Takt an, so wie hier bei *a*



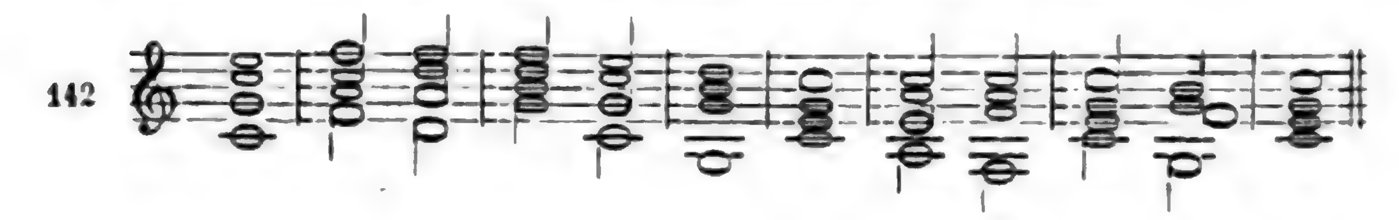
hätte geschlossen werden können. — »Aber dann wäre der Schlussakkord auf den siebenten und der Dominantakkord auf den sechsten Takt gefallen!« — Dies wäre kein Fehler. Wir wissen schon von S. 44 her, dass uns freisteht, einfache Taktordnungen in zusammengesetzte zu verwandeln; man verwandle die Taktart von No. 139 durch Zusammenziehung von je zwei Takten in $\frac{4}{2}$ Takt (oder unter Verwandlung aller Halben in Viertel in $\frac{4}{4}$ Takt, wie oben bei *b*), so beschränkt sich das Ganze auf vier Takte und der Schlussakkord fällt auf den vierten Takt.

2. *Periodische Liedform.*

Die Norm für das periodische Lied kann grundsätzlich nur diese —



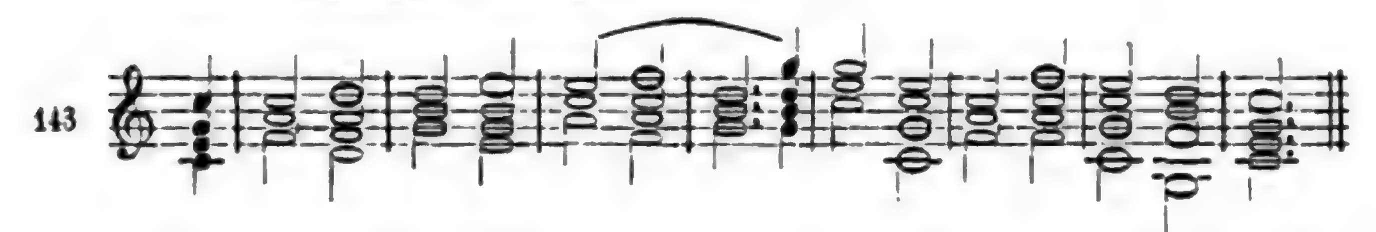
sein, gleichviel, ob man sie auf zweimal vier, oder zweimal zwei, oder zweimal acht Takte erstreckt; der Vordersatz erhält einen Halbschluss, zu dem der tonische Dreiklang in den Dominantdreiklang schreitet; der Nachsatz erhält einen Ganzschluss. Die Buchstaben *C G* und *G C* deuten (wieder *C* dur als Tonart angenommen) dies an. Hier
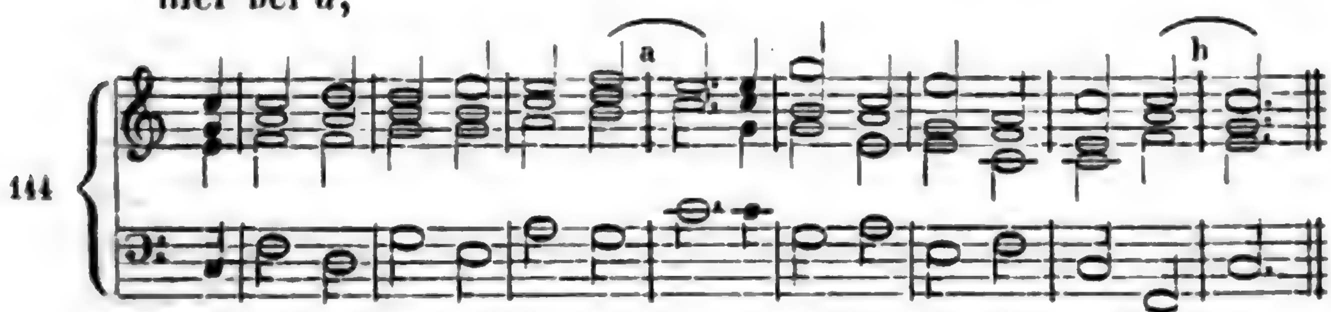


geben wir wenigstens eine Ausfüllung der Norm, alle weitern der Uebung des Schülers überlassend.

So gewiss übrigens die hier aufgestellte Norm im Allgemeinen die sachgemässeste ist, wie sich schon bei der Naturharmonie, dann aber gründlicher aus der Bedeutung des Gegensatzes von Tonika und Dominante hat erkennen lassen: so findet der Komponist sich doch bisweilen bewogen,

a) im Halbschlusse statt des tonischen Dreiklangs den der Unterdominante (als nächstwichtigen Akkord) dem Dreiklange der Oberdominante vorauszuschicken *,

143 

b) statt des Halbschlusses einen unvollkommnen Ganzschluss, wie hier bei *a*,

144 

c) statt des Ganzschlusses mit Dominantakkord und tonischem Dreiklang einen aus den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika gebildeten Schluss (wie oben bei *b*)

zu setzen; den letztern Schluss nennt man Kirchenschluss **. Es ist leicht einzusehn, dass alle diese Wendungen, so gewiss sie unter Umständen recht oder nöthig sein können, doch dem Begriff eines wahren und bestimmt wirkenden Schlusses nicht so wohl entsprechen, als die normalen Wendungen. Der Halbschluss in No. 143 bringt zwei nicht verbundne Akkorde zusammen; der unvollkommne Ganzschluss

* Wunderlich genug ist dieser Schluss, da die Akkorde, die ihn bilden, nicht einmal zusammenhängen, wie schon oben bemerkt worden. Indess ist er bisweilen (wie sich im Choralsatze zeigen wird) unentbehrlich. Dagegen hat die neuerdings wieder hervorgeholte Meinung: jeder Dreiklang der Tonart, dem der Dominantdreiklang folge (also in *C* dur die Dreiklänge auf *D*, *E* und *A* ausser denen auf *G* und *F*) bilde mit diesem einen Halbschluss, sich weder wissenschaftlich noch erfahrungsmässig begründet. Nur ein rhythmischer Abschnitt kann dazu (wie zu jedem Momente der Ton- und Akkordfolge) eintreffen.

** Dieser Kirchenschluss ist einer von den Schlüssen, die das System der Kirchentonarten, über welches in der Lehre vom Choralsatze berichtet wird, festgestellt hat; daher sein Name. — Die Benennung authentischer und plagalischer Schluss für Ganz- und Kirchenschluss ist irreleitend, wie man aus dem Begriff des Authentischen und Plagalen in den Kirchentonarten entnehmen kann.

bei *a* in No. 144 würde den normalen Ganzschluss am Ende des Liedsatzes beeinträchtigen; der Kirchenschluss bezeichnet nicht einmal mit Bestimmtheit die Tonart; er ist ebensowohl in *F*dur als in *C*dur möglich und würde dort als normaler Halbschluss dienen. Wir müssen daher die früher (bei No. 141) aufgewiesenen Schlüsse als Norm festhalten, dürfen aber auch die abweichenden Wendungen in den Uebungen[14] zu Liedesgrundlagen nicht ausser Acht lassen.
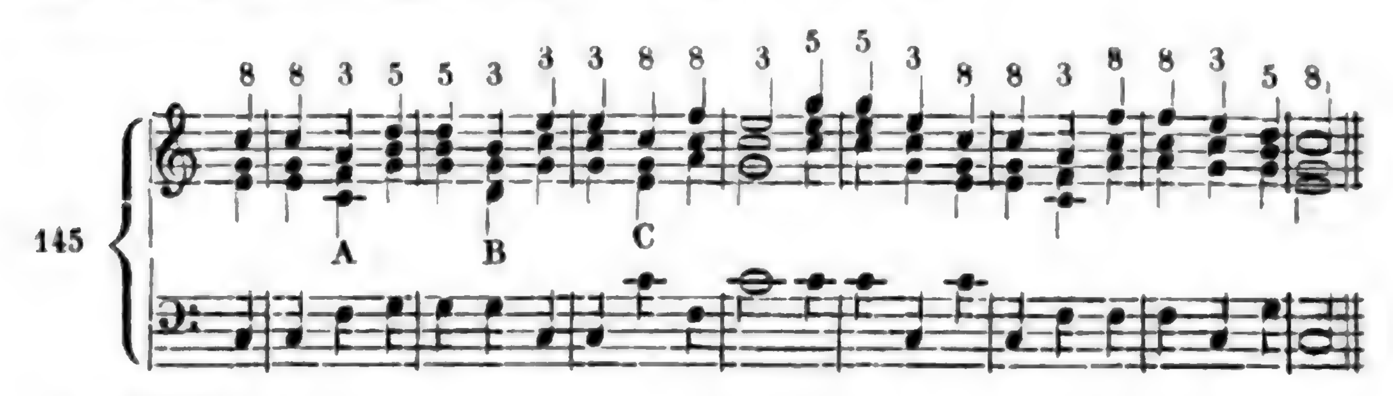
Vierter Abschnitt.

Anwendung fester Harmoniemotive auf Begleitung.

In der Ausarbeitung der Harmoniegänge ist endlich jene folgerichtigere und darum festere und tiefer wirkende Durchführung eines bestimmten Motivs zurückgekehrt, die wir in den frühern selbständigen Arbeiten stets beobachtet; bei der Harmonisirung gegebner Melodien aber haben wir sie bis jetzt ausser Acht gelassen. Das konnte auch hingehn. Denn einestheils ist noch die Frage, ob unsre jetzigen Melodien Anlass zu motivgetreuer Harmonisirung geben, anderntheils hatten wir genug zu thun, auf dem noch neuen Felde der Harmonie die nöthigen Mittel zu finden und fehlerlos anzuwenden. Offenbar wird aber folgerechtere Harmoniegestaltung auch diesen Sätzen höhere Kraft verleihn.

Wir wollen daher von jetzt an danach trachten, bei der Harmonisirung gegebner Melodien ein sich etwa darbietendes harmonisches Motiv, so weit es geht und so weit wir es nicht zu ermüdend finden, fortzuführen.
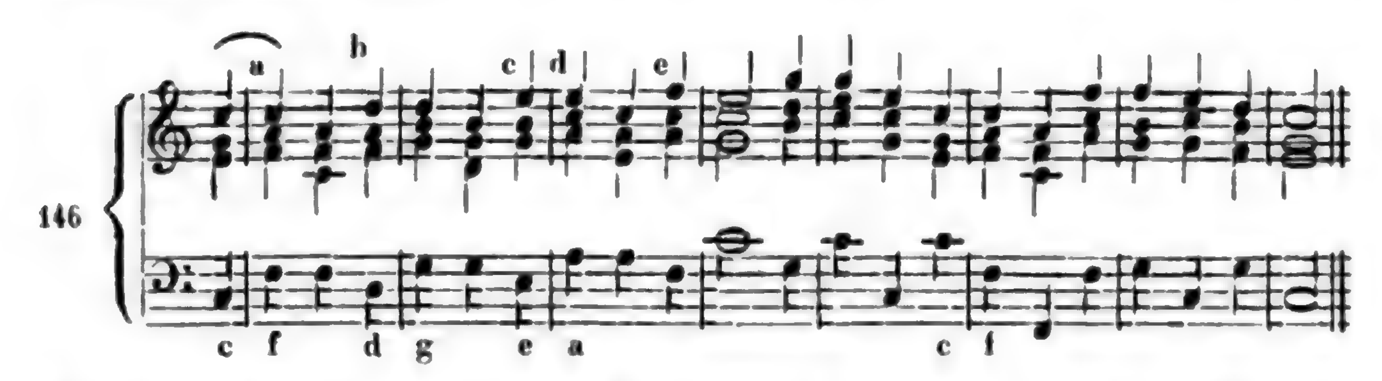
Versuchen wir es an nachstehender Melodie, die zunächst nach der ersten Harmonieweise bearbeitet worden ist.



---

14 **Zehnte Aufgabe:** es werden Harmoniegrundlagen zu Liedsätzen in Satz- und periodischer Form erst mit den normalen, dann mit den ausnahmsweisen Schlussformen ausgearbeitet, und zwar zuerst schriftlich in *C*dur. Dann werden sie allmählig, aber blos am Instrument, in die andern Tonarten übertragen.

Hier zeigen sich bei *A*, *B* und *C* Uebelstände, die in der ersten Harmonieweise* wohl gemildert, nicht aber ganz überwunden werden konnten; bei *B* gehen Bass und Alt in Oktaven, Bass und Tenor in Quinten, bei *C* Bass und Diskant in Oktaven, Bass und Alt in Quinten, nur dass diese Fehler durch Gegenbewegung (S. 107) gemildert sind; bei *A* treten nicht blos unzusammenhängende Akkorde an einander, sondern es geschieht dies auch mit gewaltsamer Bewegung (S. 116) der Oberstimmen, die Quarten- und Quintenschritte machen. Diese Uebelstände lassen sich in der zweiten Harmonieweise beseitigen. Wir führen jetzt diese so aus.



Bei *a* verräth schon die Melodie ein noch zweimal und zuletzt zum drittenmal wiederkehrendes Motiv, zu dem sich das harmonische Motiv von No. 136 verwenden lässt. Das harmonische Motiv zeigt zwei Dreiklänge über einem eine Quarte steigenden Basse. Dies lässt sich vom ersten zum zweiten, zweiten zum dritten, fünften zum sechsten Takte (wie die darunterstehenden Buchstaben zeigen) wiederholen und verleiht dem Satz auch in harmonischer Beziehung eine Folgerichtigkeit und Einheit, die unsern bisherigen Harmonisirungen nicht eigen war.
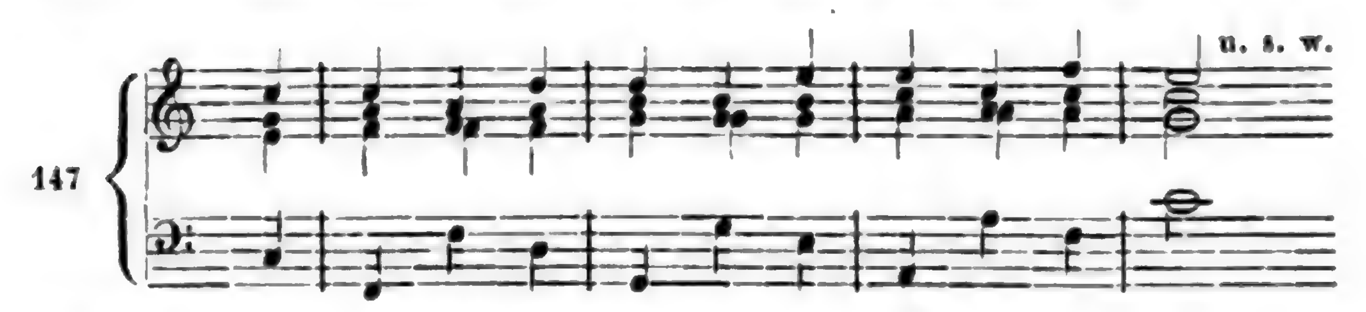
Bei *d* folgen drei Molldreiklänge auf einander; allein die vorübergehende Trübniss (S. 104) wird durch den Vortheil der Folgerichtigkeit aufgewogen.

Bei *b*, *c* und *e* müssen die Mittelstimmen unruhig hin und her fahren. Wir können das von jetzt an so —

---

* Schon S. 95 ist darauf hingedeutet worden, dass die erste Harmonieweise nicht für alle Melodieschritte ohne Ausnahme genügt. Wenn die Ueberzifferung zweimal 5 oder 8 oder 3 zeigt, wenn die Melodie zu grosse Schritte macht und dabei fremde Akkorde aneinander zu bringen nöthigt, dann sind Fehler oder wenigstens heftige und befremdliche Wendungen nicht zu vermeiden. Allein dies thut dem Gewinn, den wir aus der ersten Harmonieweise ziehn, keinen Abbruch, da wir uns mit dieser Weise nur in das Gebiet der Harmonik hineinfinden wollen, um uns (und wir haben schon den Anfang gemacht) dann reicher, freier und zugleich kunstmässiger in demselben zu entfalten.

Indess machen diese möglichen Uebelstände dringend rathsam, dass der Schüler sich nach keinen andern, als den vom Lehrer gegebnen Melodien in erster Harmonieweise übe. Nur in den zu gegenwärtigem Abschnitt gehörigen Melodien ist die Rücksicht auf jene Uebelstände (nothgedrungen) bei Seite gesetzt worden.



vermeiden, indem wir die ohnehin entbehrliche Quinte des Dreiklangs aufgeben.

Die Durcharbeitung weniger Melodien wird für diese neue Aufgabe[15], die blos eine neue Anwendung der vorigen ist, genügen.

---

15 Elfte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage V gegebnen Melodien unter Benutzung der anwendbaren Harmoniemotive. Die Bearbeitung nach der ersten Harmonieweise (mit Ziffern) kann unterlassen werden, würde ohnehin (wie No. 145 zeigt) nicht ohne Bedenklichkeiten bleiben. Nur wer noch eines sichern Anhalts bedürfen sollte, mag sie vorausschicken.

Fünfte Abtheilung.

Umkehrung der Akkorde.

Bis hierher haben wir vorzüglich Auffindung und Verbindung der Akkorde im Auge gehabt und auf gute melodische Führung der Stimmen nur beiläufig einige Rücksicht genommen. Die Mittelstimmen haben wir möglichst nahe an die Oberstimme gesetzt, weil wir noch bei der ersten Ansicht (S. 93) stehn geblieben waren, dass die Begleitung sich zur Hauptstimme halten und dessbalb so nahe wie möglich bei ihr bleiben solle. Dies Verfahren hat vor manchem Zweifel und Fehler bewahrt und das Erkennen der Akkorde erleichtert. — Aber innre Nothwendigkeit, dass die Mittelstimmen so nahe wie möglich an die Oberstimme treten müssen, ist nicht vorhanden. Die Verbindung der Stimmen beruht auf ihrem harmonischen Zusammenhang, nicht auf ihrer äusserlichen Nähe. Wenn wir *c*, *cis*, *d*, *dis* zu einander stellen, so haben wir die nächstliegenden Töne zusammengebracht, aber ohne harmonischen Zusammenhang; dagegen gehören die Töne *c–e–g* zusammen, und bilden eine Harmonie, wären sie auch durch Zwischenräume von mehrern Oktaven von einander getrennt.

Am unfreiesten und ungefügesten fielen die Bässe aus. Denn da wir ihnen stets nur die Grundtöne der Harmonie geben konnten, so gingen sie fast immer in Quarten-, Quinten- und Oktaven-Schritten einher, was ihnen denn freilich ein holpriges Wesen gab. Dies ist aber keineswegs im Wesen der Harmonie nothwendig begründet. So gut wir jeder andern Stimme bald den Grundton (die Oktave), bald Terz, Quinte, Septime des Akkordes gegeben, so gut ist dies auch bei dem Basse statthaft. Auch ihm wollen wir von nun an beliebige Intervalle zuertheilen; statt des Grundtons soll er bisweilen die Terz, Quinte oder Septime des Akkordes nehmen, der Grundton aber soll dann in eine andre Stimme gelegt werden.

Ein Akkord, dessen Grundton aus der tiefsten in eine höhere Stimme versetzt worden, heisst **umgekehrter Akkord** oder kurzweg **Umkehrung**; auch das Verfahren heisst **Umkehrung der Akkorde**. Im Gegensatze zu den umgekehrten Akkorden heissen die nicht umgekehrten: **Grundakkorde**.

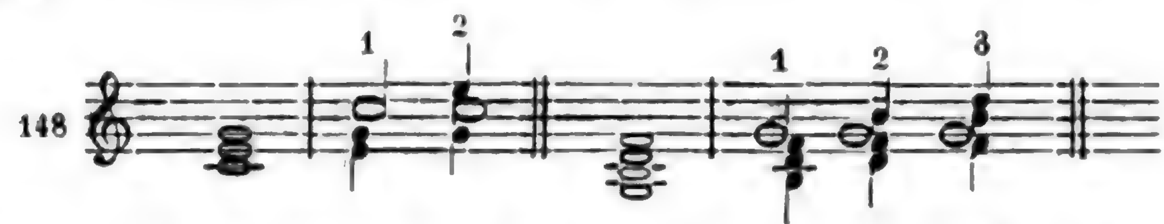
Erster Abschnitt.

Kenntniss der Umkehrungen.

A. Aufweisung der Umkehrungen.

Wenn der Grundton seine Stelle verlässt, so muss ein andrer Ton des Akkordes der tiefste werden. Nicht Grundton wird er, sondern nur tiefster Ton; denn Grundton nannten wir ja (S. 78) denjenigen Ton, auf dem wir einen Akkord ursprünglich erbaut hatten, der im Terzenbau des Akkordes der tiefste war; dieser bleibt Grundton, er mag zu unterst oder zu oberst, oder in die Mitte gestellt werden.

Wie viel Umkehrungen eines Akkordes giebt es? — So viel, als er ausser dem Grundton Töne hat, die die tiefsten werden können; also vom Dreiklange zwei, vom Septimen-Akkorde drei, die hier —



dergestalt aufgezeichnet sind, dass der Grundton in den Umkehrungen durch eine grössere Note kenntlich gemacht ist.

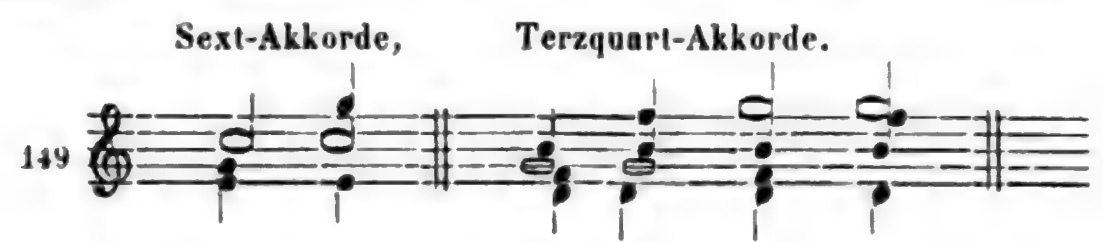
Diese Umkehrungen der Akkorde sind so merkenswerth, dass man ihnen besondre Namen gegeben hat. Man zählt nämlich vom jedesmaligen tiefsten Ton zu den beiden wichtigsten Tönen des Akkordes und benennt nach den gefundnen Intervallen die Umkehrung.

Der wichtigste Ton in jedem Dreiklang ist der Grundton; nach ihm die Terz, weil diese den grossen und kleinen Dreiklang unterscheidet. Die wichtigsten Töne im obigen Dreiklang sind also *c* und *e*. — Die erste Umkehrung bei 1. hat dieses *e* zum tiefsten Tone; *e–c* ist eine Sexte, der Akkord heisst also Sext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählt man von *g* (als tiefstem Tone) nach *c* und von *g* nach *e*; der Akkord heisst Quartsext-Akkord.

Im Dominant-Akkord ist wieder der Grundton, nächst ihm aber die Septime (ohne die er ja kein Septimen-Akkord, sondern blosser Dreiklang wäre) am wichtigsten, also oben *g* und *f*. In der ersten Umkehrung zählt man von *h* nach *f* und von *h* nach *g*; sie heisst Quintsext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählt man von *d* nach *f* und von *d* nach *g*; der Akkord heisst Terzquart-Akkord.

In der letzten Umkehrung ist *f* selbst tiefster Ton; wir zählen von *f* nach *g* und nennen den Akkord Sekund-Akkord*.

Hieraus begreift man die Namen der Umkehrungen. Dieselben bleiben den Akkorden, mögen deren Töne — ausser dem tiefsten — stehn, wie sie wollen. Kehren wir also den Dreiklang dergestalt um, dass die Terz tiefster Ton wird, so haben wir einen Sext-Akkord vor uns, die übrigen Töne mögen stehn, wie sie wollen; ist in einem Dominant-Akkorde die Quinte tiefster Ton geworden, so haben wir, ebenfalls ohne Rücksicht auf die Stellung der übrigen Töne, einen Terzquart-Akkord —



und so bei allen andern Umkehrungen.

Was hier an Einem Dreiklang und Einem (bis jetzt unserm einzigen) Septimen-Akkorde gezeigt worden, findet bei jedem Dreiklang und jedem Septimen-Akkorde statt. Jeder Dreiklang wird zum Sext-Akkorde, wenn seine Terz, zum Quartsext-Akkorde, wenn die Quinte tiefster Ton wird; jeder Septimen-Akkord heisst Quintsext-Akkord, wenn die Terz, Terzquart-Akkord, wenn die Quinte, Sekund-Akkord, wenn die Septime tiefster Ton wird.

Man bemerkt: die Umkehrung ändert das Wesen des Akkordes nicht, denn dasselbe beruht einfach darauf, dass die dem Akkorde zu-

---

* Es versteht sich von selbst, dass diese Namen gemerkt werden müssen. Zugleich aber präge sich der Schüler ein, dass vom Dreiklange

der Sext-Akkord die erste Umkehrung,
der Quartsext-Akkord die zweite Umkehrung,

vom Septimen- (Dominant-) Akkorde

der Quintsext-Akkord die erste Umkehrung,
der Terzquart-Akkord die zweite Umkehrung,
der Sekund-Akkord die dritte Umkehrung

ist, — dass folglich

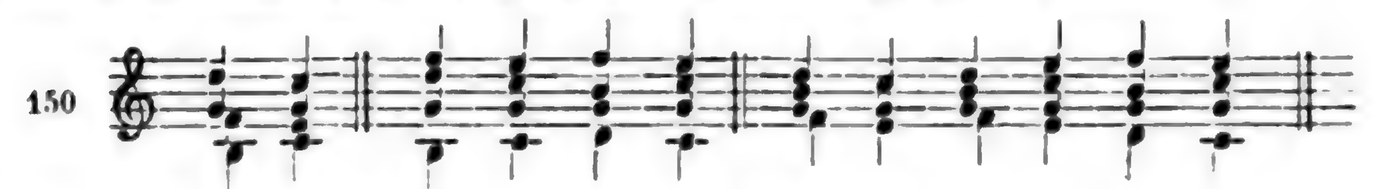
bei der ersten Umkehrung (Sext-Akkord und Quintsext-Akkord) der Grundton des Akkordes eine Terz tiefer, unter dem tiefsten Tone der Umkehrung, —

bei der zweiten Umkehrung (Quartsext- und Terzquart-Akkord) zwei Terzen tiefer,

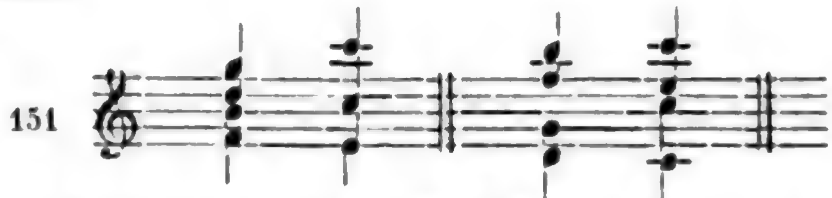
bei der dritten Umkehrung (Sekund-Akkord) drei Terzen tiefer

liegt; z. B. unter dem Sext-Akkord *e-g-c* liegt der Grundton — *c* — eine Terz tiefer; unter dem Terzquart-Akkord *d-f-g-h* liegt der Grundton — *g* — zwei Terzen tiefer. Diese leichte Bemerkung wird ihm zu Hülfe kommen, wenn es nöthig ist, von einer Umkehrung den Grund-Akkord aufzusuchen; denn sobald wir den Grundton kennen, wissen wir auch den Akkord (terzenweis darüber) zu bilden.

gehörigen Töne sich vereinen. Es ist also dieselbe Harmonie vorhanden, so lange derselbe Verein von Tönen besteht; *c–e–g* bildet denselben Akkord, gleichviel ob die Tonordnung so wie oben oder *c–g–e* oder *e–g–c* heisst. Daher folgen alle Umkehrungen dem Gesetz ihrer Grund-Akkorde und bedürfen keiner neuen Regel. Wenn wir daher vom Dominant-Akkorde (z. B. von *g–h–d–f*) bemerkt haben, dass seine Terz *h* einen Schritt hinauf, seine Septime *f* einen Schritt hinab, seine Quinte *d* einen Schritt hinauf oder hinab geht, so folgen die Töne demselben Gesetz in allen Umkehrungen des Akkordes.

150 

Nur das kann im vorliegenden Fall einen Augenblick lang befremden: dass *g* (der Grundton des Akkordes) stehn bleibt, statt in die Tonika zu gehen, wie nach dem ursprünglichen Gesetz dieses Akkordes. — Wir sehn aber dasselbe als Oktave des Grundtons an und lassen es stehn, weil die umgebenden Stimmen den Fortgang hindern*. Erlaubt es die Stimmlage, so können wir dem *g* allenfalls den Gang des Grundtons geben —

151 

obwohl sich für diesen Gang die tiefste Stimme immer am angemessensten zeigen und jenem Schritt in einen entfernten Ton stets eine gewisse Gewaltsamkeit und Gespreiztheit eigen sein wird.

Eine letzte Bemerkung bezieht sich nicht sowohl auf den Gegenstand selbst, der uns jetzt beschäftigt, als auf dessen erleichterte Bearbeitung. Bis jetzt nämlich wurde die Erkenntniss der Akkorde bei den schriftlichen Arbeiten dadurch erleichtert, dass alle Grundtöne im Basse standen, mithin aus dem jedesmaligen Basstone der Akkord mit Bestimmtheit erkannt werden konnte; *C* im Basse musste in *C*dur den Dreiklang *c–e–g*, *A* im Basse musste den Dreiklang *a–c–e* erhalten. Nur bei der Dominante war es zweifelhaft, ob dazu der blosse Dreiklang, oder der Dominantakkord, z. B. zu *g* in *C*dur *g–h–d* oder *g–h–d–f* genommen werden sollte; ein Zweifel von geringer Bedeutung, da beide Akkorde fast für einen zu erachten sind. Dass es aber die Abfassung einer geschriebnen Reihe von Harmonien oder die Abfassung eines Harmoniesatzes erleichtert, wenn man den Inhalt schon

* So haben wir auch schon in No. 114 die Oktave des wirklich vorhandnen Grundtons behandelt. Dies mag einstweilen obige Erklärung unterstützen; die eigentliche Rechtfertigung findet sich in der Anmerkung vor No. 269.

aus einer einzigen Stimme enträthseln kann, ist einleuchtend. Diese Erleichterung geht verloren, sobald im Basse, wie in den andern Stimmen nicht blos Grundtöne, sondern auch die übrigen Akkordtöne auftreten; dann deutet der Basston *c* nicht durchaus *c–e–g* an, er kann auch zu *a–c–e* oder *f–a–c* gehören.

Um nun jenen Vortheil zu bewahren, hat man unter dem Namen Bezifferung, oder Generalbassschrift, oder Generalbassbezifferung, auch wohl Signatur eine Zifferschrift eingeführt, deren Kenntniss nicht gerade unentbehrlich, wohl aber in mannigfacher Beziehung hülfreich wird und als Nebenlehre in besondern Anmerkungen[a] hier gegeben werden soll. Abgesehn von dem Gebrauche, den

---

a Die Kunde von dieser Schrift ist in der allg. Musiklehre im Zusammenhang gegeben, könnte also hier vorausgesetzt werden und soll nur der Sicherheit wegen, so weit es nöthig erscheint, in Erinnerung kommen.

Die Generalbassschrift kann und soll nicht die wirkliche Notenschrift ersetzen, sondern nur da vertreten, wo Zeit oder Raum zu vollständiger Notirung fehlt und man sich mit einer flüchtigen Andeutung des wesentlichen Harmonie-Inhalts begnügen kann. In dieser Hinsicht dient sie dem Komponisten, um im Entwurf einer Komposition den Gang der Harmonie anzudeuten. Ihre Zeichen (Ziffern, Buchstaben u. s. w.) werden über oder unter die Bassstimme gesetzt, die nun »das Allgemeine« (nämlich der Harmonie) zu erkennen giebt und daher Generalbass oder Generalbass-Stimme heisst. Wir geben auf jedem Standpunkte der Lehre — von hier ab — die Bezeichnung für den jedesmaligen Harmonieinhalt in einer Reihe Anmerkungen, die unter fortlaufenden Buchstaben und der Abkürzung

Gen. B.

aufgeführt werden.

Für jetzt Folgendes:

1 Soll ein Bass oder ein Theil desselben ohne alle Begleitung bleiben, so wird dies mit

all unisono, oder t. s. (tasto solo)

sollen nur einzelne Basstöne unbegleitet bleiben, so wird dies mit Nullen über oder unter den Noten angezeigt.

2 Soll ein Bass oder ein Theil desselben nur mit Oktaven begleitet werden, so wird dies mit

all' ottava oder all 8va

oder

8va - - - - - - - - - -,

bei einzelnen so zu begleitenden Tönen mit

8,

bei wenigen nach einander, wie oben oder mit

8 / / /

angezeigt.

3 Basstöne ohne Bezeichnung werden als Grundtöne von Dreiklängen angesehn, wie die Vorzeichnung sie angiebt. Doch kann man (z. B. um anzudeuten, dass nach einem Unison- oder Oktavensatze wieder Harmonie eintreten soll) die Dreiklänge auch mit

$$\begin{matrix} & & 8 \\ & 5 & 5 \\ 3, \text{ oder} & 3 \text{ oder} & 3 \end{matrix}$$

bezeichnen, gleichviel in welcher Ordnung die Ziffern gesetzt werden.

der Komponist von dieser Schrift macht und der weit ausgebreitetern Verwendung, die sie früher fand, wollen wir uns ihrer bei unsern Harmonie-Uebungen bedienen, um sie uns für jede Weise künftiger Verwendung geläufig zu machen.

B. Harmonie- und Stimmbehandlung.

Schon oben (S. 125) ist angemerkt worden, dass wir mit Hülfe der Umkehrungen den Bass aus seiner bisherigen Steifheit und Ungeschicktheit erlösen können, da wir nicht mehr nöthig haben, ihm stets die Grundtöne der Akkorde zu geben, sondern ihm eben so wie bisher den andern Stimmen jedes beliebige Intervall zuweisen dürfen, um gün-

---

4 Die Dominante, mit

7 oder $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$

bezeichnet, wird mit dem Dominantakkorde begleitet.

5 Bei der Dominante als vorletztem Basstone bedarf es dieser Bezeichnung gar nicht, weil der Dominantakkord zur Bildung des Ganzschlusses regelmässig erfodert wird.

6 Jede Umkehrung wird beziffert, wie ihr Name ergiebt:

der Sextakkord mit 6
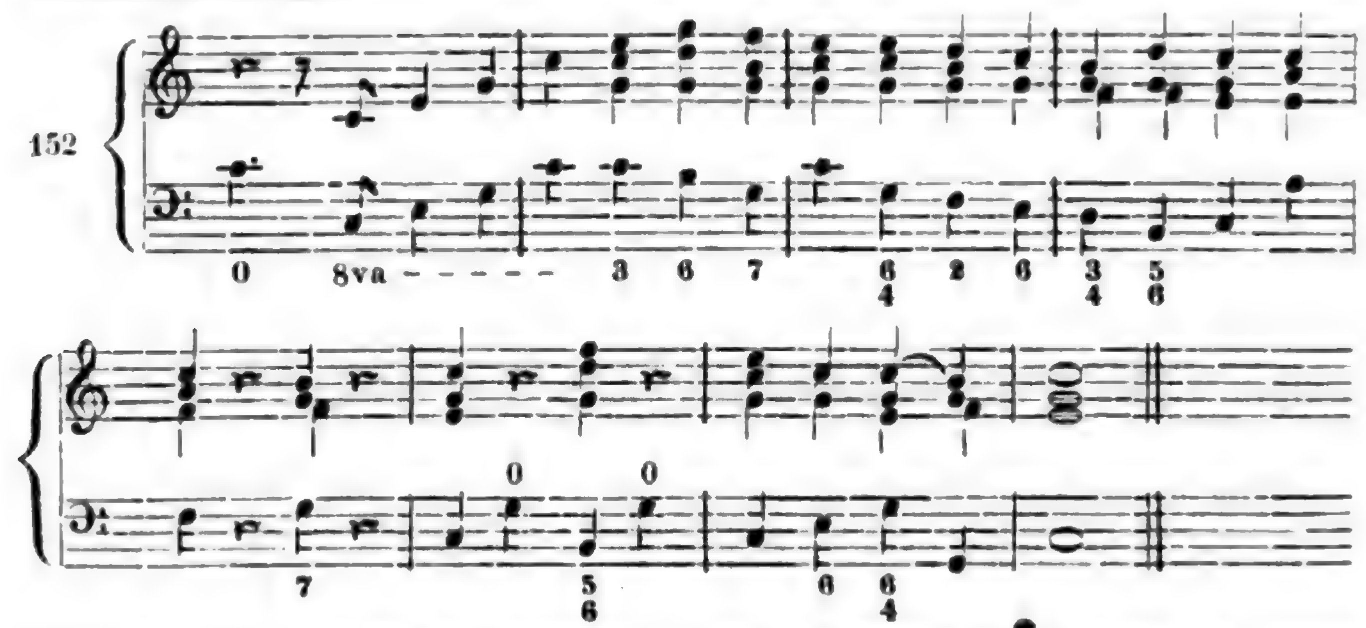
der Quartsextakkord mit $\begin{smallmatrix}4\\6\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$

der Quintsextakkord mit $\begin{smallmatrix}5\\6\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$

der Terzquartakkord mit $\begin{smallmatrix}3\\4\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$

der Sekundakkord mit 2.

Nachstehender Satz



zeigt alle oben erklärten Bezifferungen. Die Bassstimme allein würde mit deren Hülfe Einklang, Oktaven und Akkorde, — nicht aber die Lage der letztern, die Zahl und Höhe der Oktaven angegeben haben. Allein das soll auch die Bezifferung gar nicht leisten.

stigere Tonfolge für ihn zu gewinnen. Dies muss aber sogleich auf die übrigen Stimmen zurückwirken; was dem Basse zuertheilt wird, haben sie nicht mehr nöthig aufzunehmen; wenn der Bass im Dreiklange *c–e–g* die Terz *e* nimmt, ist es unnöthig, denselben Ton einer andern Stimme zu geben. So gewinnen alle Stimmen an Mannigfaltigkeit und Freiheit.

Hiermit betreten wir einen andern Standpunkt. Seit dem Austritt' aus der Naturharmonie war das Akkordwesen — Auffindung, Wahl, Behandlung der Akkorde — fast ausschliesslich unser Augenmerk, neben dem die Führung der Stimmen nur so weit in Betracht kam, als zur Vermeidung der hervorstechendsten Fehler (S. 84) nöthig war. Auch jene Vorschrift (S. 93) die Mittelstimmen möglichst nah an die Oberstimme zu setzen, war nicht aus Rücksicht auf die Stimmen gegeben, sondern nur methodische Maassregel zur Vermeidung mancher Bedenklichkeiten und zur deutlichsten Fassung der Akkorde. Jetzt fodert auch das Stimmwesen Beachtung; die Stimmen werden schon dadurch bedeutsamer, dass sie von nun an ihren Inhalt freier aus den Akkorden schöpfen dürfen. In den Akkorden erkennen wir von hierab nicht blos Verbindungen von terzenweis' übereinandergestellten Tönen, sondern nehmen die Tonreihen in ihrem Zusammenhange wahr, die von Schritt zu Schritt jene Akkorde bilden. Diese Tonreihen, die wir schon S. 82 Stimmen genannt und damit als etwas Lebendiges bezeichnet haben, sind Melodien, oder haben wenigstens vermöge des künstlerischen Triebes nach lebendiger Gestaltung die Bestimmung in sich, durch Ordnung ihres tonischen und rhythmischen Inhalts sich zu wirklichen Melodien auszubilden. So werden von nun an zweierlei Rücksichten unser Verfahren bedingen, die wir unter den Benennungen des

harmonischen und des melodischen Prinzips

zusammenfassen: die Rücksichten auf das Akkordwesen und die auf das Stimmwesen, auf Inhalt und Gestaltung oder Führung der Stimmen.

In jedem Satze, der zwei oder mehr Akkorde enthält, sind Harmonie und Stimmen vorhanden, kommt also das harmonische und das melodische Prinzip gleichzeitig in Anwendung, wenngleich das eine mehr oder weniger zurückgesetzt werden kann, wie von uns seit der Naturharmonie bis hierher das letztere. Das harmonische Prinzip — die Rücksicht auf Akkordwesen — muss bei unsern Aufgaben auch ferner, bis das Harmoniewesen sich vollständig entfaltet hat, den Vorrang haben; doch werden wir die andre Seite, das melodische Prinzip, nicht mehr aus dem Auge verlieren.

Das Nächste, was dieses fodert, ist: dass jede Stimme sich in sich selber zusammenhängend und wenigstens einigermaassen folgerecht bilde, wie wir im ein- und zweistimmigen Satze bereits gelernt haben.

Hiermit ist die blos melodische Vorschrift, die Mittelstimmen an die Oberstimme zu drängen, nicht vereinbar; sie hat von No. 99 ab bis hierher den ungleichen und unmotivirten Gang der bald schreitenden, bald springenden bald stockenden Stimmen zur Folge gehabt. Von jetzt an soll

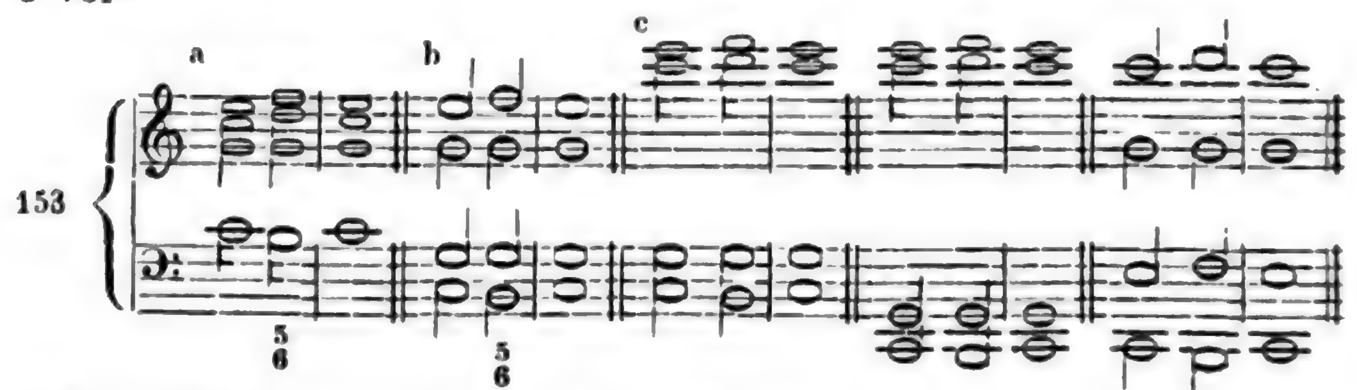
> jede Stimme ihren Ton festhalten, wenn derselbe für den nächsten Akkord anwendbar ist, oder — wenn nicht — zu dem nächstliegenden Tone des neuen Akkordes fortschreiten

und damit ruhige Bewegung, festern Zusammenhalt — Fluss gewinnen oder fliessend werden, wie die Kunstsprache sich ausdrückt. Dies ist das Erste, was wir uns hinsichts der Stimmführung aneignen wollen. Es wird nicht immer erreichbar sein, wir werden später bisweilen andern Antrieben und Absichten folgen; ja es lässt sich nicht verkennen, dass diese fliessende Führung jeder Stimme zu dem nächstgelegnen Ton der Harmonie, lange fortgesetzt, zur Einförmigkeit und Weichlichkeit führen muss. Das Alles weiset nur darauf (S. 15) hin, dass überhaupt kein Kunstgesetz feststeht, als soweit es in der Idee des Kunstwerks bedingt ist; für jetzt befolgen wir jene Vorschrift, soweit sie sich anwendbar zeigt und nicht allzuweit in Einförmigkeit führt.

Die Anwendbarkeit derselben fodert noch einige Vorbemerkungen, — vor allen die selbstverständliche, dass die bekannten Fehler in der Stimmfortschreitung (Quinten und Oktaven — und was sich sonst noch später finden mag) auch nicht zu Gunsten des Flusses in den Stimmen statthaft sind. Jene Vorbemerkungen bezeichnen die Rücksichten, die bei der freiern Stimmbehandlung auf das harmonische Prinzip zu nehmen sind.

1. *Lage der Stimmen gegen einander.*

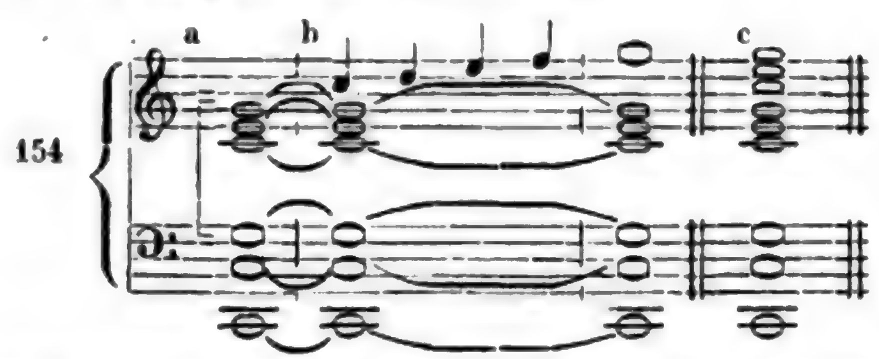
Wenn jede Stimme von Schritt zu Schritt den ihr bequemsten Ton der nächsten Harmonie wählt, dann fällt nicht blos der enge Zusammenhalt der Akkorde weg, den wir bisher erstrebt, die Stimmen können auch unberechenbar weit auseinandergerathen und es kann damit ihr Zusammenwirken, Zusammenklang und Fasslichkeit der Akkorde beeinträchtigt werden. Man spiele sich die Akkordstellungen bei *a* und *b* vor



und vergleiche sie mit denen bei *c*, und man wird das allmählige Schwinden alles Zusammenhalts inne werden.

Wieweit also dürfen im Allgemeinen Stimmen ohne Gefährdung des Zusammenhalts auseinandertreten?

Die Natur der Tonentfaltung hat die Antwort vorbereitet. Blicken wir auf jene S. 58 aufgewiesene Tonreihe



zurück, die erst bei *a* die sechs harmonisch nächst zusammengehörigen Töne, dann bei *b* einen Theil der Tonleiter oder engen Tonfolge, dann bei *c* die erste Harmoniemasse in der grössten damals erreichbaren Harmoniefülle darstellt. Hier zeigt sich

1. bei *a* die Entfernung der Töne von einander grösser nach der Tiefe, enger (durch die Klammer angedeutet) in der Mittellage,
2. bei *b* die enge Tonfolge, der vorzugsweise Sitz der Melodie, über der Harmonie,
3. bei *c* die Verdoppelung der Harmonie in der höhern Tonlage, —

alles der Natur der Töne gemäss, die in der Höhe schärfer und deutlicher ansprechen, in der Tiefe dumpfer ineinanderhallen, wenn man sie nicht auseinanderhält. Diese Fingerzeige genügen.

Wir wollen — und müssen die höhern Stimmen enger zusammenhalten, keine derselben, ausser im äussersten Nothfalle, weiter als eine Oktave von der andern entfernen; der Bass dagegen kann sich von der nächsten Stimme unbedenklich weiter als eine, ja anderthalb Oktaven entfernen*.

2. *Rücksicht auf den Akkordgehalt.*

Das Stimmgewebe bildet Akkorde, dies ist seine Bestimmung nach der Seite des Harmonieprinzips; es versteht sich dabei, dass die Akkorde befriedigend auftreten müssen. Mit dieser natürlichen Foderung kann die freiere Stimmführung, der wir uns jetzt zuwenden, in Widerspruch gerathen; der Stimmgang kann veranlassen, dass einem Akkorde bisweilen ein Intervall entzogen, bisweilen eins verdoppelt werde. Beides ist uns nicht neu; von No. 99 bis 112 haben z. B. alle dem Dominantakkorde folgenden Dreiklänge die Quinte eingebüsst und den Grundton dreifach enthalten. Bis jetzt geschah das aus nothwendiger Berücksichtigung des Harmoniegesetzes unbedenklich. Von nun an
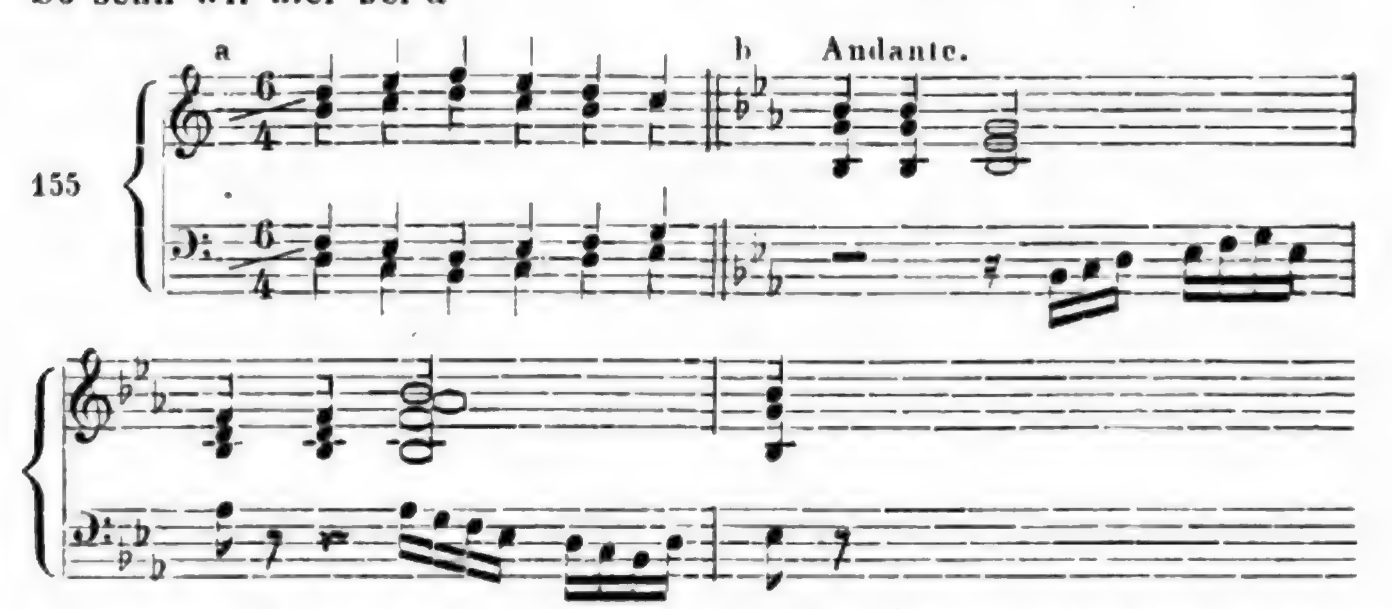
* Hierzu der Anhang E.

kann es aus freier Rücksicht auf den Stimmgang geschehn, fodert also die Prüfung, wieweit wir dem Stimmgange nachgeben dürfen. Wenige Bemerkungen werden uns hier sicherstellen.

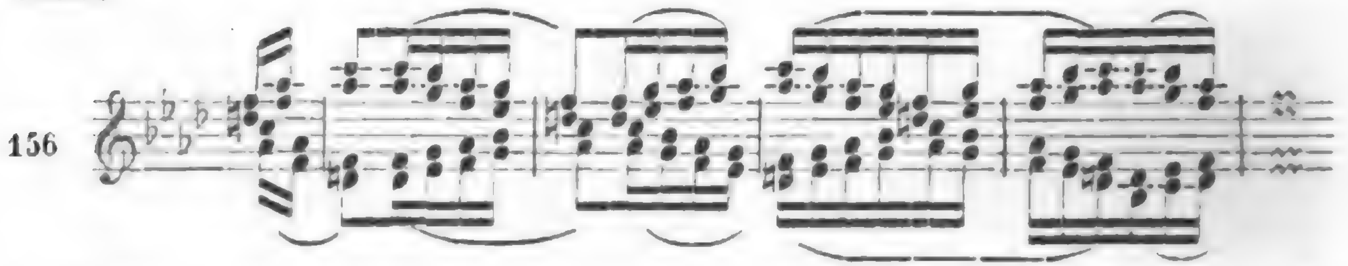
a. Auslassung von Akkordtönen.

Welche Töne können aus einem Akkorde wegbleiben? — im Allgemeinen die, welche zu seinem Wesen und Karakter am wenigsten erfoderlich sind.

Bei allen Akkorden erscheint der Grundton als erster wesentlicher Ton, da der Akkord aus ihm entspringt. Ausnahmsweise kann er dem bessern Stimmgang' oder besondern Absichten geopfert werden. So sehn wir hier bei *a*



den ersten, dritten und fünften Akkord, den wir nur als Dominantakkord (vergl. S. 138) auffassen können, ohne Grundton auftreten; der äusserst ebenmässige Gang beider Stimmpaare hat das so gewollt*. In gleichem Sinne (nur mit Akkorden, die wir bis hierher noch nicht kennen) hat Beethoven im Andante seiner *C*moll-Symphonie diese Stelle



gebildet. Dass derselbe Tondichter seine Fantasie-Sonate in *Es* mit einem Dreiklang ohne Grundton (No. 155, *b*) gleichsam im Erzählerton' anhebt, hat besondre Gründe im Inhalte des Tongedichts, der hier nicht weiter in Betracht kommen kann. Auch in den ersten nur in

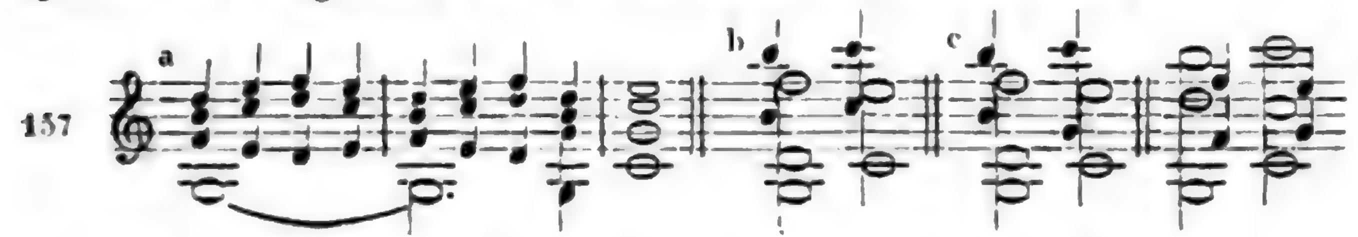
---

* Beiläufig sehn wir hier die Mittelstimmen bis zu zwei Oktaven auseinandertreten, wieder zu Gunsten der ebenmässigen Stimmführung. Die Unterstimmen könnten eine Oktave höher stehn, aber die weite Lage hat ebenfalls ihr gutes Recht.

melodischer Form ausgesprochnen Akkorden des Allegro derselben Symphonie (m. s. No. 10) fehlt aus gleichem Grunde der Grundton.

Bei den Dreiklängen ist ferner die Terz von Gewicht, da sich in ihr grosse und kleine Dreiklänge, Dur und Moll unterscheiden. Auch sie kann aus besondern Gründen übergangen werden (so lässt Beethoven den ersten Akkord seiner neunten Symphonie 16 Takte lang ohne Terz), wir aber, für die solche Gründe noch nicht vorhanden sind, dürfen sie nicht auslassen. Wohl aber die Quinte, wie schon in No. 99 und sonst häufig geschehn ist.

Im Dominantakkord' ist die Septime, die erst den Akkord bildet — ohne sie haben wir einen blossen Dreiklang — unerlässlich. Nächst ihr sind Grundton und Terz wichtig, die Quinte leicht entbehrlich; doch kann der Fluss der Stimmen gelegentlich zum Festhalten der Quinte und Weglassen der Terz entscheiden, wie hier bei *a*



auf den dritten Vierteln jedes Takts, — nachdem allerdings der vollständige Akkord auf den ersten vorhergegangen.

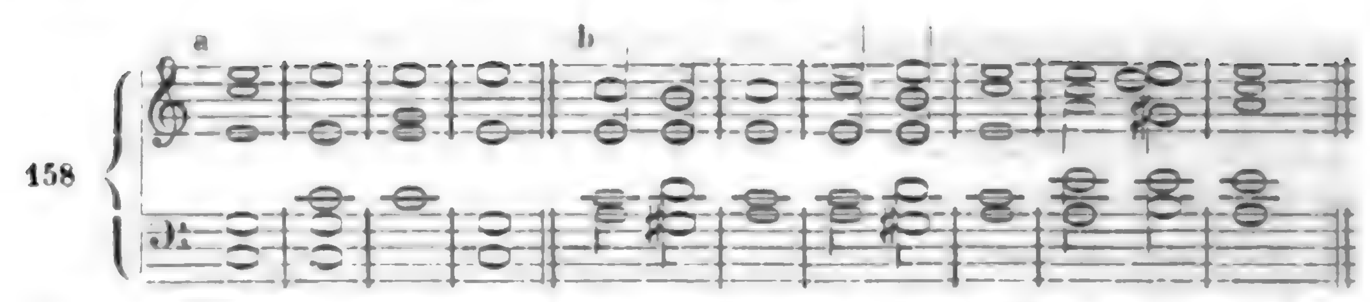
b. Verdopplung von Akkordtönen.

Welche Töne der Akkorde dürfen verdoppelt werden, und welche nicht? Dies ist uns schon vollständig bekannt.
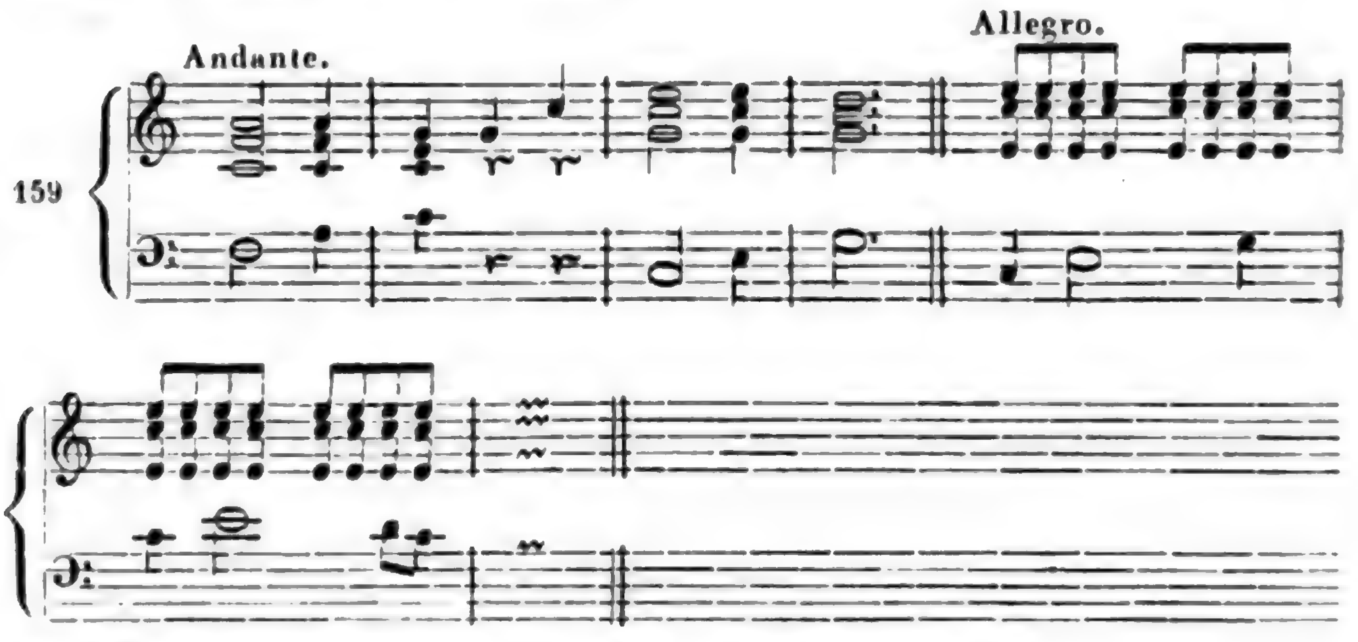
Nicht verdoppelt dürfen in der Regel diejenigen Intervalle werden, denen nach dem Harmoniegesetz bestimmte Fortschreitung obliegt, also Septime und Terz des Dominant-Akkordes. Denn die Verdopplung führt entweder bei allseitig richtiger Auflösung zu Oktaven, wie oben bei *b*, oder nöthigt eine Stimme zu falscher Fortschreitung, wie oben bei *c*. Selbst wenn man vor der Auflösung die Verdopplung hinwegschafft (wie in No. 97, wo das zweite *h* dem *d* weicht) macht sich das Vorgefühl der nöthigen Auflösung unangenehm geltend. Dies ist der Uebelstand, den wir S. 87 in der Anmerkung angedeutet haben.

Nicht gern verdoppelt man, wie schon S. 89 und 106 gesagt ist, die Terz der grossen Dreiklänge; vermöge ihres scharf vordringenden Karakters * überschreit sie gleichsam, wie man hier bei *a*

* Dieser Karakter der Terz hängt damit zusammen, dass sie das bestimmende Intervall ist, dasjenige, welches die leere Quinte zu einem Akkorde macht, den Dur- und Moll-Dreiklang und damit das Dur- und Mollgeschlecht — den grössten Gegensatz im Reich der Töne — unterscheidet und festsetzt. Die Festsetzung geschieht aber, wie wir aus No. 59 wissen, an der Durterz und dem Durakkorde, von dem der Mollakkord mit der Mollterz nur als Abschwächung oder Trübung erscheint. Daher verträgt — und liebt sogar der Molldreiklang Verdopplung der Terz, wo er sich stärken will.



wahrnehmen kann, während die Verdopplung der Mollterz, wie bei *b*, kein Bedenken hat. Indess kann zu Gunsten folgerechter Stimmführung, in Sätzen wie z. B. diese,



auch die Durterz verdoppelt, ja verdreifacht werden*.

Unbedenklich ist dagegen die Verdopplung von Grundton und Quinte im grossen und kleinen Dreiklang' und dem Dominant-Akkorde, sowie selbstverständlich in den Umkehrungen dieser Akkorde.

Nun zur Ausübung zurück, — zur Verwendung der Umkehrungen.

Zweiter Abschnitt.

Verwendung der Umkehrungen bei der Harmonisirung.

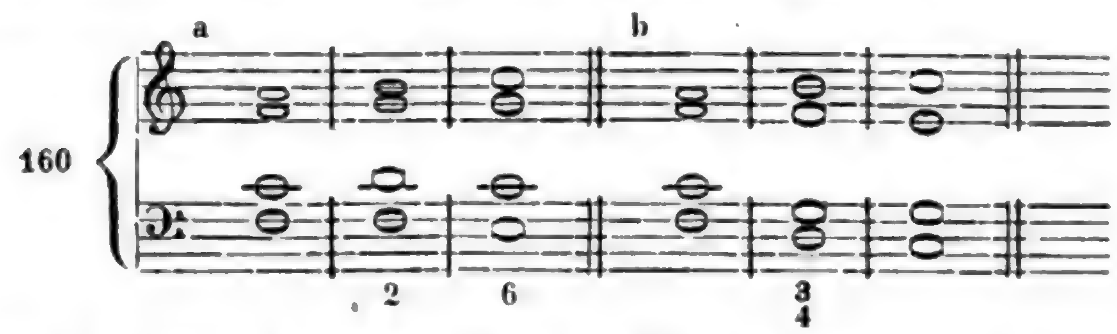
Der nächste Gebrauch der Umkehrungen ist ihre Verwendung bei der Bearbeitung gegebner Melodien. Bisher haben wir hierbei den Fehlern bei dem Hinaufsteigen der Melodie von der sechsten zur siebenten Stufe nur durch Einführung des Dominant-Akkordes unter Verdopplung seiner Terz ausweichen können; wie unerfreulich dies wirkt, ist schon S. 135 angemerkt. Jetzt können wir uns der Umkehrungen zur

---

* Hierzu der Anhang F.

A. Vermeidung falscher Fortschreitungen

bedienen. Bisher musste in jenem Falle der Bass aufwärts schreiten (weil wir keinen andern Weg für ihn kannten) und darum durfte der Alt nicht denselben Schritt machen, sondern blieb stehen. Jetzt kann der Alt schreiten und der Bass stehn bleiben, wie hier bei *a*

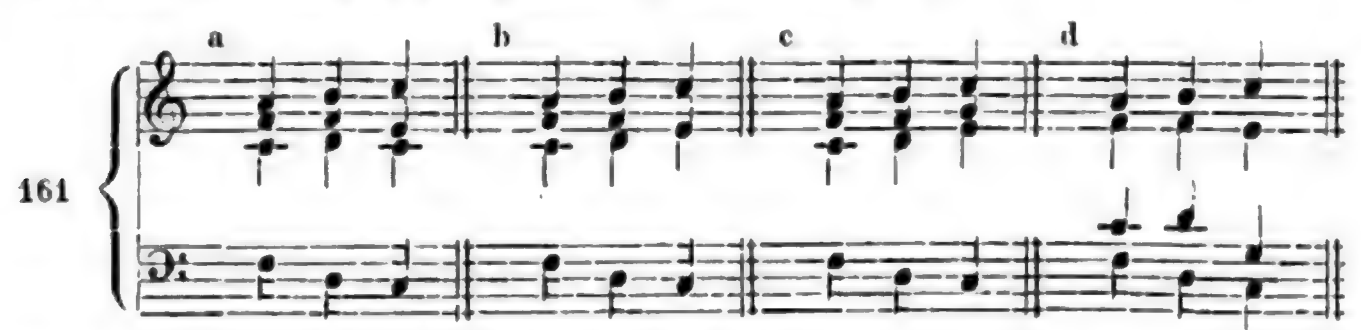


(wobei die früher zwischen Bass und Tenor drohenden Quinten von selbst wegfallen) oder der Bass kann, wie oben bei *b*, eine Terz hinab in die Quinte des Dominantakkordes schreiten. Hiermit haben wir schon drei Wege zur Vermeidung der bekannten Fehler, und die beiden neugefundnen ersparen uns den S. 135 aufgedeckten Uebelstand; den Ausweg durch die erste Umkehrung mag der Schüler selber prüfen.

Wichtiger ist, dass sich hier gelegentlich

B. ein neuer Akkord, der verminderte Dreiklang,

darbietet. Bei *b* in No. 160 nämlich könnte in gewissen Fällen (wenn man recht fliessende Stimmen braucht) der sprungweise Fortgang des Tenors in die tiefere Quarte missfallen, wiewohl er im Allgemeinen durchaus nicht zu tadeln ist. Lenken wir daher auf das Geradewohl das Tenor-*c* in den nächsten Akkordton, *d*, —



so ist vor allem jener Quartensprung des Tenors vermieden; die Folge davon ist zunächst, dass der Tenor bei *a* mit dem Bass in Oktaven (S. 85) abwärts geht, bei *b* die Terz des letzten Dreiklangs verdoppelt, bei *c* die Septime (S. 111) aufwärts geführt wird, bei *d* der Tenor, nachdem er den Quartenschritt vermieden, in die Quinte hinabsteigt, — was bisweilen (wie sich später zeigen wird) sehr angemessen sein kann.

Das Auffallendste und Wichtigste ist aber, dass wir zum Erstenmal (S. 134) hier einen Akkord — und zwar den Dominant-Akkord — seines Grundtons beraubt sehn, so dass der Dominant-Akkord auf drei (übrigens terzenweis' über einanderstehende) Töne zurückgeführt, mithin in einen Dreiklang verwandelt wird.

Dieser Dreiklang (es ist derselbe, auf den wir schon in No. 111 dreimal stiessen, ohne ihn dort gebrauchen zu können) unterscheidet sich von den bisher uns bekannt gewordnen; er besteht aus

Grundton, kleiner Terz und — kleiner Quinte,

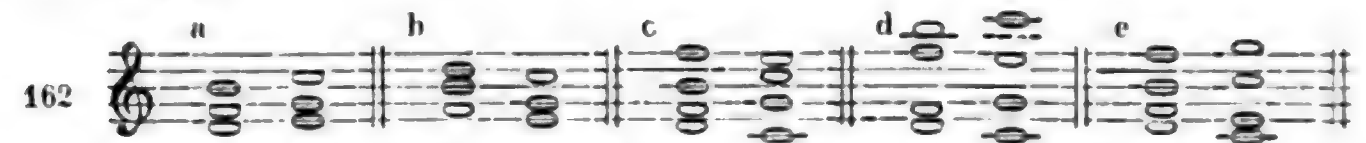
hat also zwei kleine Intervalle, enthält mehr Kleines als der kleine Dreiklang, und heisst desshalb

verminderter Dreiklang*.

Wie jeder Dreiklang hat er seinen Sext- und Quartsext-Akkord, (*d-f-h* und *f-h-d*) und wir wollen uns dieser Akkordgestalten unter den drei neuen Benennungen fernerhin bedienen. Wir sehen jetzt ein, dass die Akkorde in No. 155 *a*, die wir dort für Dominantakkorde auffassen mussten, eigentlich verminderte Dreiklänge sind.

Aber im Grund' ist der neue Akkord doch nichts Anderes, als ein unvollständiger Dominant-Akkord. Mithin müssen seine Töne denselben Gesetzen folgen, unter denen sie im Dominant-Akkorde standen: sein Grundton *h* (die ehemalige Terz des Dominant-Akkordes), muss einen Schritt hinaufgehn, nach *c*; seine Quinte, *f* (die ehemalige Septime), muss einen Schritt hinab nach *e*; seine Terz *d* (die ehemalige Quinte) kann sowohl hinauf- als hinabgehn. Nur sie kann also verdoppelt werden.

Auch die Abweichungen, die wir bereits S. 111 vom ursprünglichen Gesetz des Dominant-Akkordes gestattet, finden bei dem verminderten Dreiklang Anwendung. Hier, bei *a* und *b*, sehen wir die in No. 117 für den Dominant-Akkord statthaft gefundnen Abweichungen von dessen Grundgesetz auf den verminderten Dreiklang übertragen. Bei *c*, *d* und *e*



sehen wir dreimal die Septime verdoppelt, — was bisweilen um guter Stimmführung willen wünschenswerth sein kann. Wenn nun die beiden Stimmen, die die Septime haben, nicht in Oktaven mit einander gehn sollten, musste die eine von ihrem ursprünglichen Gesetz abweichen und aufwärts gehn. Dies ist am besten bei *c* geschehn, wo der bedenkliche Schritt in einer Mittelstimme, von andern Stimmen dicht

---

* Aeltere Theoretiker nennen diesen Akkord den falschen Dreiklang, nach seiner kleinen Quinte, die sie die falsche Quinte nennen. Aber nur diese Benennungen sind falsch, das heisst unrichtig und trügerisch, eben so wie der Name vollkommner Dreiklang für den tonischen. Wir wissen, dass letzterer bisweilen (gleich oben No. 161 *a* und *b*) auch unvollständig, also unvollkommen erscheint; und so könnte es in der verwirrten Ausdrucksweise jener Aeltern wohl heissen: dieser falsche Dreiklang ist richtig und dieser vollkommne Dreiklang ist unvollkommen.

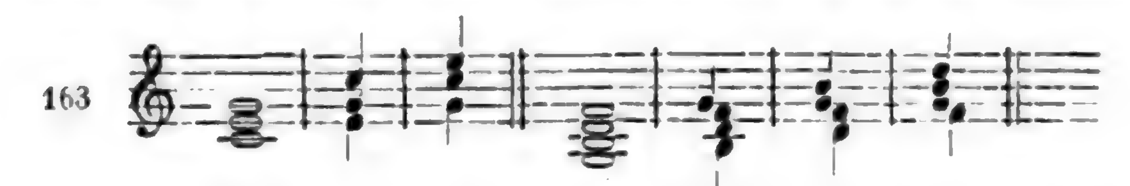
umgeben, geschieht; offner ist er in *d*, grell und mit seltnen Ausnahmen tadelnswerth bei *e*, in der Oberstimme geschehn, wo obenein die Oberstimmen in Quinten fortschreiten, wenn auch in ungleichen, einer kleinen und einer grossen*.

Uebrigens fehlt dem verminderten Dreiklang allerdings die Fülle, das Umfassende, Festgegründete des Dominant-Akkordes, er erscheint gegen ihn eng, gedrückt und ängstlich. Aber bisweilen ist, besonders bei minderstimmigen Sätzen, der Dominant-Akkord nicht ausführbar, bisweilen sagt der Sinn des verminderten Dreiklangs uns zu, bisweilen ziehen wir ihn zu Gunsten des ebenmässigen Stimmflusses vor.

Zuletzt kommen wir auf die Hauptfrage: wie — und in welchem Maasse die Umkehrungen anzuwenden sind? Diese Frage kann nur dann richtig und befriedigend beantwortet werden, wenn wir uns zuvor deutlich machen, welchen Sinn die Akkorde durch ihre Umkehrungen erhalten.

Stellen wir uns unsre beiden Hauptakkorde mit ihren Umkehrungen

163



noch einmal vor Augen, so finden wir die Grundakkorde auf dem Ton stehend, der dem ganzen Bau der Harmonie als Grundlage dient, aus dem die Harmonie wie aus einer Wurzel erwachsen ist. Die Umkehrungen rücken den Harmoniebau von dieser Grundlage hinweg, stellen den Akkord so, wie er ursprünglich nicht steht, nach seiner Natur ursprünglich nicht entstehn konnte; sie sind also nicht ursprüngliche, sondern abgeleitete Gestaltungen, Umstellungen der ersten, im Naturgrund' aller Harmonie (S. 57) wurzelnden Akkordform.

Hieraus begreift sich, — was schon das Gefühl unmittelbar andeutet, — dass Umkehrungen nicht den festen und klaren Ausdruck der Grundakkorde haben können; sie haben ja nicht die feste und klare Stellung derselben.
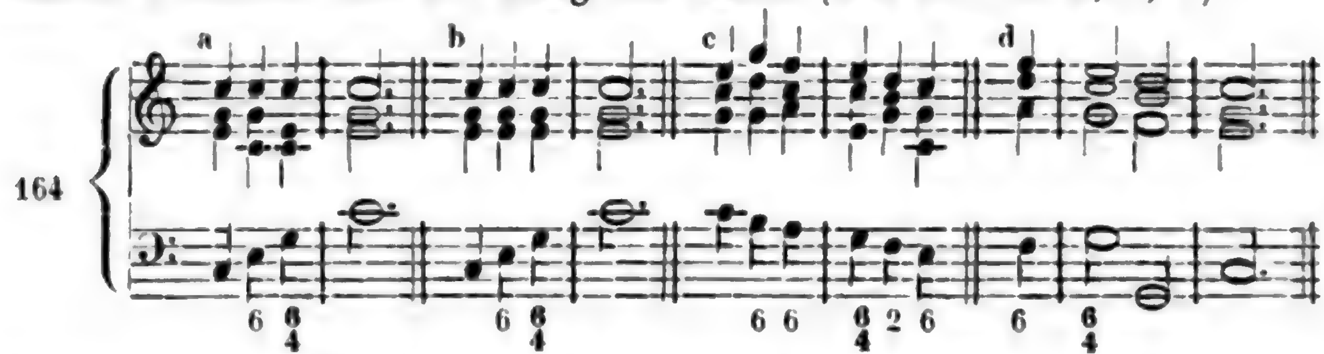
Dies gilt von allen Umkehrungen ohne Ausnahme; es tritt aber am empfindbarsten und einflussreichsten bei den Umkehrungen des grossen und kleinen Dreiklangs hervor. Denn in diesen Akkorden (einstweilen wissen wir es nur vom grossen Dreiklang, weil wir uns noch nicht auf die Molltonarten eingelassen haben) finden wir (S. 63) das Moment der Ruhe, — man erinnere sich, dass nur mit dem tonischen Dreiklange befriedigend geschlossen werden kann. Wenn ihnen nun die feste und darum ruhige Stellung genommen wird, so muss dies empfindlicher wirken, als wenn dasselbe dem Dominant-Akkord' oder verminderten

* Vergl. Anm. S. 111 und Anhang N, No. 25/232.

Dreiklange geschieht, die ohnehin in sich keine Befriedigung und Ruhe gewähren, sondern der Auflösung in die Ruhe des tonischen Dreiklangs bedürfen.

So bieten die Grundakkorde festere, die Umkehrungen beweglichere Harmonien; keine von beiden Gestaltungen ist uns von nun an entbehrlich, keine hat unbedingt den Vorzug, jede gilt nach ihrem Sinn an ihrem Orte. Nur der Quartsextakkord, diese schwächlichste aller Umkehrungen — denn er steht auf dem schwächsten Ton (der Quinte) des Akkordes — wird gern vermieden, wo nicht besondre Absicht oder der Gang des Basses (wie hier bei *a*, *b*, *c*)

164
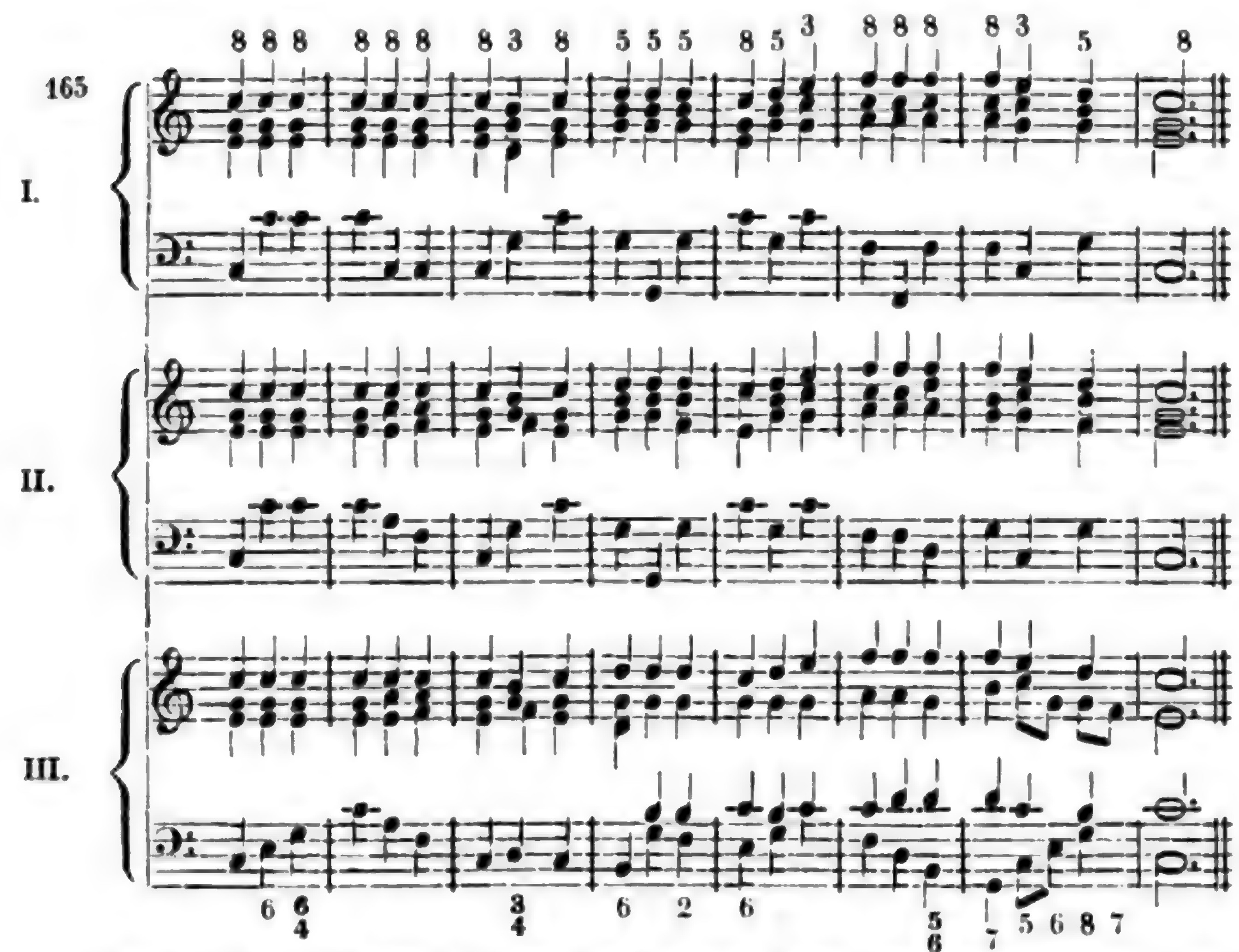


darauf führt, oder er durch seinen Basston (wie bei *d*) den Grundton des Dominantakkordes zum Schluss einleitet. — Vergleicht man übrigens die Sätze *a* und *b*, so sind bei *a*, damit nur stets der Grundton verdoppelt werde, die Mittelstimmen peinlich hin und her geschoben, während bei *b* der Bass als bedeutsamste Stimme ungestört hervortritt und klarer wirkt.

Haben wir uns mit jenem ersten Grundsatze vertraut gemacht, Alles an seinem Orte zu gebrauchen: so schliesst sich leicht der andre S. 131 ausgesprochene Vorsatz an: jede Stimme bequem durch die Akkorde zu leiten, sie stehn zu lassen, wenn der folgende Akkord denselben Ton braucht, sie in den nächstliegenden Ton des letztern zu führen, wenn sie fortschreiten muss.

Am sichersten gelingt diese Arbeit dem Anfänger, wenn er jede Melodie erst nach der ersten, dann nach der zweiten, zuletzt nach der dritten Harmonieweise bearbeitet und in dieser wie in der vorigen jeden Akkord gleich vollständig hinschreibt, um Alles klar vor Augen zu haben. Hier ein Beispiel. — (Siehe folgende Seite, No. 165.)

Die erste Bearbeitung hat nichts Bemerkenswerthes, als in den Takten 1, 2, 4, 6 den verstärkten Beweis (S. 99) der in ihr oft unvermeidlichen Dürftigkeit. Auch die zweite Bearbeitung hat diesen Mangel nicht ganz überwinden können.

Die dritte Bearbeitung wiederholt, wie die erste, den ersten Akkord viermal, überwindet aber die darin liegende Einförmigkeit durch Benutzung der Umkehrungen. So ist Abwechselung und Ausprägung des tonischen Akkordes gleichzeitig gewonnen und es kann nun mit doppeltem Rechte der Akkordwechsel der zweiten Bearbeitung in Takt 2 benutzt werden.



Bis jetzt ist der Bass in weiten Schritten auf- und abgegangen; soll er so fortfahren? — Wir führen ihn lieber in den ihm nächstliegenden Ton des folgenden Akkordes; nicht nach *h* (das gäb' Oktaven mit dem Diskant) sondern nach *d*. Hätten wir übrigens in der zweiten Bearbeitung statt des letzten Akkordes den blossen Dreiklang vor uns gehabt, so würde der Bass uns jetzt zu einem Quartsextakkorde geführt haben; da wir diesen aber wegen seiner Schwächlichkeit nicht lieben, so hätten wir

aus *g* - *h* - *d*
ein *g* - *h* - *d* . . . . und ! . . . . *f*

gemacht und nun den Terzquartakkord eingeführt.

Der Bass muss, wenn die Terz nicht verdoppelt werden soll, von *d* nach *c* schreiten; wir führen ihn gleich fliessend weiter nach *h* in den Sextakkord. Nun liegt auch der Grundakkord des letztern bei der Hand, von dem der Bass bequem nach *f* und *e* zu dem Sekund- und Sextakkorde geht. Um ihn hierbei nicht allzutief und allzuweit von den Oberstimmen weg zu führen, ist er vom ersten Ton in Takt 4 nicht in das näher liegende tiefe *G*, sondern eine Sexte hinauf in das hohe *g* gebracht worden.

In Takt 6 bis 7 hat der Quintsextakkord die Möglichkeit zu reicherm Akkordwechsel und besonders zu wohlgestalteterm Basse dargeboten.

Die beiden letzten Viertel in Takt 7 haben jedes zwei Akkorde; dem Dreiklang folgt der Sextakkord — mit schnell vorübergehender

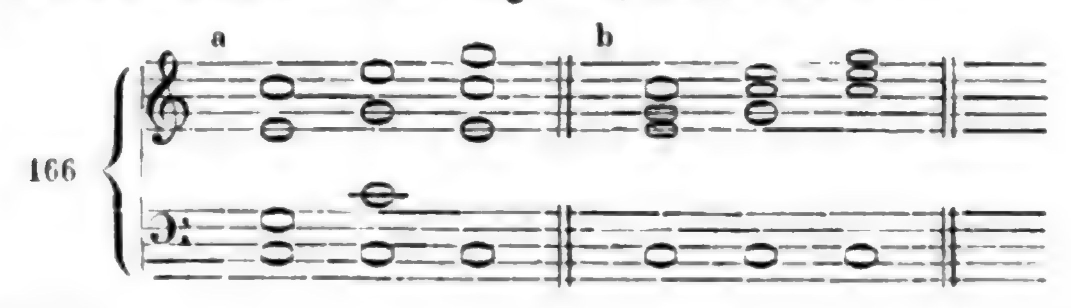
Verdopplung der Terz — und dem Dominantakkorde geht der Dominant-Dreiklang voraus. Das Alles ist geschehn, um dem Bass und Alt zu besserm Gang zu verhelfen[b].

Diese wenigen Bemerkungen genügen, den Schüler bei der Durchübung der dritten Harmonieweise, wie wir sie jetzt kennen, zu leiten[16].

Dritter Abschnitt.

Enge und weite Harmonielage.

Die Umkehrungs-Akkorde haben uns die Möglichkeit verschafft, dem Bass und damit auch den andern Stimmen geschmeidigere Melodie zu geben. Jetzt steht es bei uns, die e n g s t e Haltung der Harmonie an die Oberstimme nicht blos gelegentlich dem flüssigern Gange der Stimmen zu Gunsten, sondern nach freier Wahl grössere Strecken weit, ja in ganzen Sätzen aufzugeben. Wissen wir doch schon längst, dass die Umstellung der Intervalle eines Akkordes wohl erlaubt ist und das Wesen desselben nicht ändert oder stört, — dass die Akkordstellungen bei *a* eben so wohl zulässig sind, als die bei *b* —



---

b G e n. B. In der dritten Bearbeitung von No. 165 treten im vorletzten Takte vier Bezifferungen auf, von denen nur eine (die 6) nothwendig scheint; wozu dient die erste Ziffer (5), wozu die 8 und — da der vorletzte Akkord stets Dominantakkord sein sollte — die 7?

Diese Fragen haben ihr Recht nur, weil man in der Bearbeitung selber die Akkorde vor sich hat, weil also jene Ziffern — oder vielmehr alle Bezifferung unter vollständigen Akkorden überflüssig ist. Wir setzen sie auch bekanntlich (S. 129) nur zur Uebung hin. Denkt man sich aber den blossen Bass (ohne Oberstimmen), so ist die Bezifferung jenes Taktes zur vollständigen Angabe der Akkorde allerdings nothwendig. Die 7 musste andeuten, dass der Dominantakkord erst auf dem letzten Achtel eintreten sollte; daher ging ihr die 8 als Zeichen, dass das erste Achtel dieses Takttheils nur mit dem Dreiklang zu besetzen sei, voraus. Eben so war die 5 vor der 6 wenigstens rathsam, um darauf hinzuweisen, dass hier jedes Taktglied seinen besondern Akkord erhalte.

16 Z w ö l f t e A u f g a b e: der Schüler hat

1. sich zu üben, jeden Akkord durch alle Umkehrungen, die er zulässt, zu führen, — und
2. die in der Beilage VI gegebnen Melodien nach obiger Anleitung zu bearbeiten.

und haben dergleichen schon vielmals gelegentlich angewendet, z. B. in No. 165 Takt 4 und 6 *.

Was ist nun im vorstehenden Beispiele bei *a* eigentlich geschehn? — Wir haben die Töne des Akkordes auseinandergesetzt. Diese Erklärung ist äusserlich wahr und mit Augen zu sehn, aber auch dem Sinne nach treffend. Indem wir die einzelnen Töne dem Orte nach weiter auseinander gestellt haben, klingen sie nicht mehr so in einander, wie bei der ursprünglichen Stellung, bei *b*; sie sind nicht mehr ein gedrängter scharfer Zusammenklang, sie sind weiter, und damit sanfter, weicher geworden; der Akkord hat nicht mehr so enge, feste Einheit für das Gehör, aber mehr Klarheit, Durchsichtigkeit gleichsam seiner einzelnen Töne. Denn der Unterschied der letztern ist grösser, und darum fasslicher; *c–e* unterscheiden sich wie 4 zu 5, *C–e* aber wie 2 zu 5.

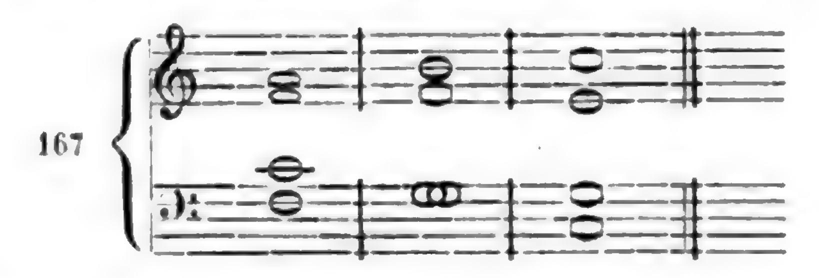
Zugleich ist offenbar, dass in dieser Form der Darstellung die von einander entfernten Stimmen mehr Spielraum haben, sich abgesondert zu bewegen; sie sind freier, leichtbeweglicher und selbständiger geworden.

Diese Darstellungsweise nennen wir weite Harmonielage **. Aus dem Obigen folgt schon, wie sie am besten angewendet werden kann und wo die enge Harmonielage den Vorzug hat. Jedenfalls soll man jene nicht anwenden, wo sie zu unnöthigen Schwierigkeiten oder gar Uebelständen führen könnte. Wollen wir daher irgendwo mit ihr beginnen, so müssen wir zuvor prüfen, ob wir sie auch ohne Unannehmlichkeit durchsetzen, oder wenigstens einen schicklichen Ort finden können, in die enge Harmonielage zurück- oder einzulenken.

Nun zur Anwendung. Hier gleich ein Vorbild für die Uebung.

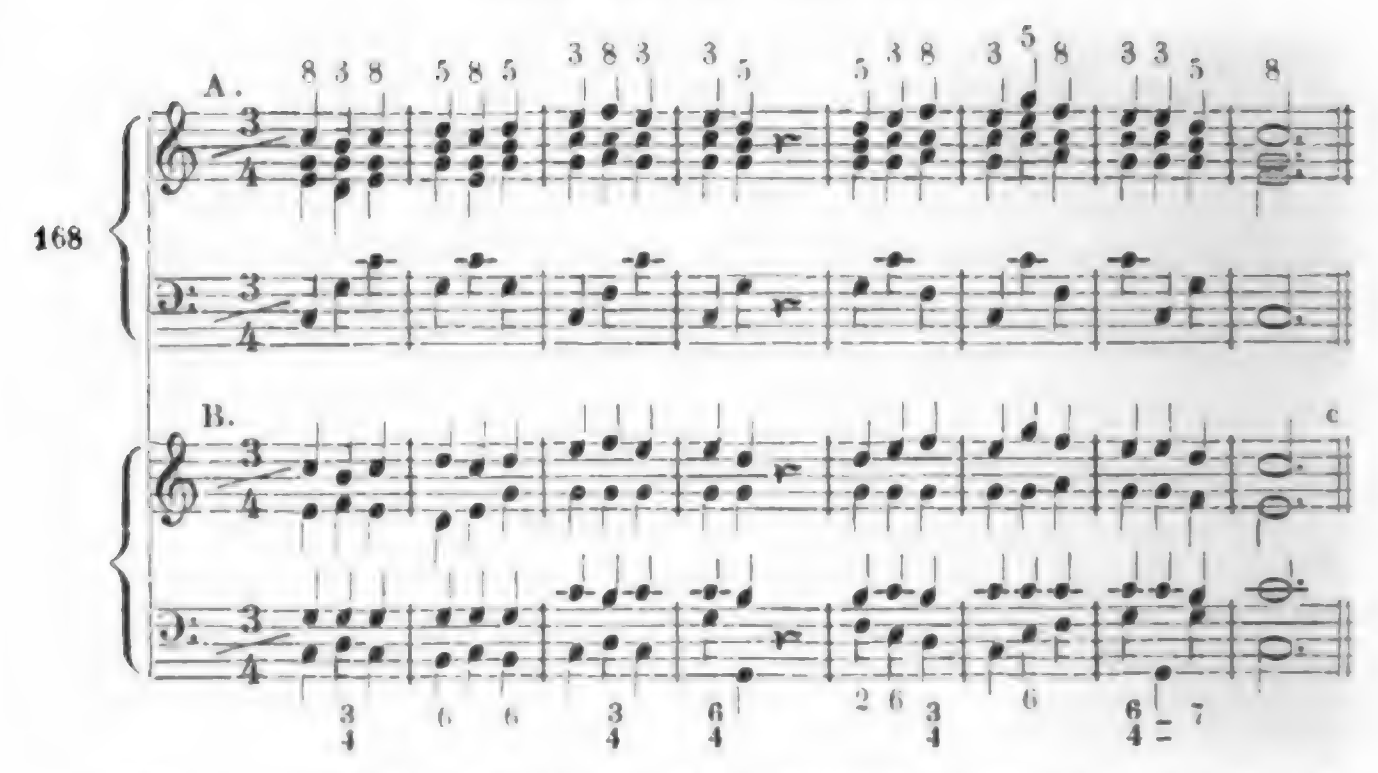
---

* Hier endlich kommen wir auf die einfachste Weise, auf welche dem Uebelstande bei der ersten Einführung des Dominantakkordes (No. 97) hätte ausgewichen werden können. Es kann die mehrmals besprochne Akkordfolge so

167 

ausgeführt werden. Der Dominant-Akkord büsst die entbehrliche Quinte ein, aber dafür ist der Tenor nicht genöthigt, die Terz zu verdoppeln, oder (wie in No. 98) in den Alt hinein- oder über ihn wegzuspringen; der Schlussakkord endlich erscheint vollstimmig (ohne dass es unregelmässiger Fortschreitung dazu bedarf) und in ebenmässigster Stellung der Töne.

** Der alte Ausdruck: zerstreute Harmonielage, bezeichnet nicht die Sache, sondern erweckt eine schielende Nebenvorstellung.



Der vorstehende Satz ist der Vergleichung wegen bei *A* nach der ersten Weise behandelt, bei *B* aber in weiter Harmonie nach der dritten Weise, nämlich mit Zuziehung der Umkehrungs-Akkorde; die zweite Behandlungsweise und die Einführung umgekehrter Akkorde in enger Harmonie sind übergangen; nur ein Paar Akkorde aus *A* sind verändert. — Betrachten wir vorerst die Behandlung bei *A*, so finden wir, dass hier sowohl, wie in allen frühern Leistungen, der Bass jeden Augenblick zu weit von den Mittelstimmen absteht, während diese sich eng an die Oberstimme drängen; wir hätten bisher diesen Uebelstand nur durch einen andern beseitigen können: wenn wir die bestimmten und entschieden wirkenden Richtungen des Basses geopfert hätten. Nun zu der neuen Behandlung. Wie ist sie entstanden? wie rechtfertigt sie sich?

Vor Allem vernimmt Jeder die Klarheit der Stimm-Auseinandersetzung; auch die Ebenmässigkeit der Entfernungen fällt in die Augen. Nur am Schlusse des Vordersatzes liegt der Bass zehn, und im zweiten Akkorde des siebenten Taktes elf Stufen weit vom Tenor; aber es ist jedesmal nur ein nachschlagender Ton, dem die höhere Oktave unmittelbar vorhergegangen ist, im zweiten Fall sogar zu demselben Akkorde. Wir wollen noch die Ruhe und Einfachheit in den Fortschreitungen jeder Stimme bemerken; nur der Bass thut einige Oktavschritte zu kräftigerm Schlusse. Wie aber haben sich diese Akkorde gestaltet!

---

c Gen. B. Man bemerkt unter dem zweiten Akkorde des vorletzten Takts kleine Horizontalstriche. Die Regel ist:

7 Horizontalstriche unter einer oder mehr Bassnoten zeigen an, dass die vorhergehende Bezifferung auch zu diesen Noten gelten, mithin derselbe Akkord, den die Bezifferung angedeutet, ausgehalten oder wiederholt werden soll.

Der erste zeigt nichts als Versetzung der Mittelstimmen aus *A*, dem Vorsatz entsprechend, in weiter Harmonielage zu schreiben. Zu dem zweiten Akkorde thut der Bass den mildesten — nächsten Schritt, dem Alt liegt *f* nahe, und so wird nicht der ohnehin bedenkliche Quartsext-, sondern der Terzquart-Akkord ergriffen; der dritte Akkord ist die nothwendige Auflösung des zweiten. Damit hat aber unser Bass (und der Alt ebenfalls) absichtslos dasselbe Motiv erhalten, was der Diskant enthält, nur in der Verkehrung.

Der erste Akkord des zweiten Taktes hätte auch ein Quintsext-Akkord werden können, und dies würde dem vorangehenden Terzquart-Akkord' entsprechender gewesen sein. Man hat aber diese nächste Folge aufgegeben, weil die überhäufte Anwendung des sanften Dominant-Akkordes in weichen Lagen den Satz vollends verweichlicht hätte, und die Altmelodie *e*, *f*, *e*, *f*, *e* endlich gar zu kleinlich geworden wäre. Denn eher erträgt man Tonwiederholung (die als aufgelöster Halteton blos rhythmisch wirkt) wie im Tenor der beiden ersten Takte, als eine so kleinliche, nicht aus der Stelle rückende Bewegung.

Zum dritten Takte schreitet der Tenor, wie sonst der Bass, in Grundtönen von der Dominante zur Tonika. Milder wäre sein Gesang geworden, wenn er nochmals *g* genommen hätte und dann nach *h* und *c* gegangen wäre. Aber eben um aus dem oft gehörten *g* und der Weiche des Ganzen herauszutreten, ist der festere Schritt geschehn. In dieser Hinsicht hätten wir sogar besser gethan, wenn wir auch den Bass kräftiger — *G*, *c*, *g*, $\bar{c}$ — geführt hätten. Es lag uns aber daran, recht viel Umkehrungen als Beispiele zu geben.

Warum beginnt der fünfte Takt mit einem Sekund-Akkorde, zu dem der Bass sieben Stufen hinaufschreiten muss? — Dieser weite Schritt ist nur eine Täuschung; denn das tiefe *g* im Basse ist gleichsam der Nachschlag des höhern. Von diesem aber gab es keinen nähern Fortschritt, als zu *f*, wofern man nicht den vorigen Dreiklang, oder doch den Grundton wiederholen, also keinen eigentlichen Fortschritt machen wollte. — Das Uebrige bedarf keiner Erläuterung.

Wenige Versuche werden genügen, die weite Harmonielage geläufig zu machen[17]. Sollten die dazu gegebnen Melodien für einige Schüler nicht genügen, so können frühere, besonders aus der Beilage VI mit benutzt werden.

---

17 Dreizehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage VII gegebnen Melodien in der oben gezeigten Weise. Jede Melodie wird erst nach der ersten, dann nach der zweiten, dann nach der dritten Harmonieweise, und hier — so weit es sich thun lässt — in weiter Harmonielage bearbeitet.

Vierter Abschnitt.

Freier Gebrauch der Umkehrungen.

Wie weit jetzt vom freien Gebrauche der Harmonie überhaupt nur die Rede sein kann, hat sich S. 112 gezeigt. Die Umkehrungen ändern hieran nichts Wesentliches; sie bereichern nur unsre Mittel zu dem, was dort schon ausführbar befunden worden.

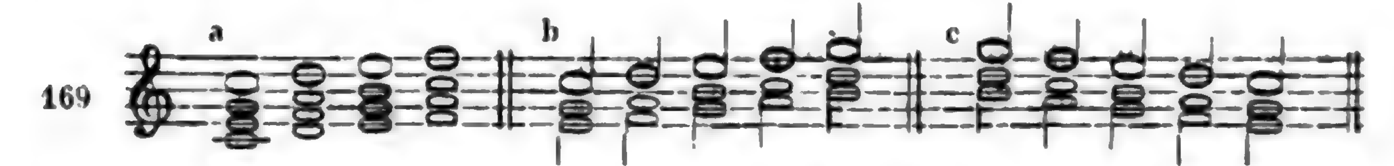
Zunächst gewinnen wir durch die Umkehrungen neue Harmoniemotive. Wie früher die Wiederholung eines Akkordes in verschiednen Lagen (No. 122) als Motiv galt, so können wir jetzt dessen Gang durch die Umkehrungen (No. 148) als Motiv benutzen. Wie wir früher Grundakkorde zu Motiven verbanden, so können jetzt Umkehrungen verschiedner Akkorde zu Motiven vereint werden. Dies wird sich einstweilen auf Sextakkorde beschränken, da der Quartsextakkord zu schief und schwankend gestellt ist, als dass wir an einer Folge derselben Behagen finden könnten.

Schon hiermit sind wir in den Stand gesetzt,

A. Umkehrungen zu Gängen

zu verwenden. Eine Folge von Dreiklängen, in gleicher Stimmrichtung, wie hier bei *a*,

169
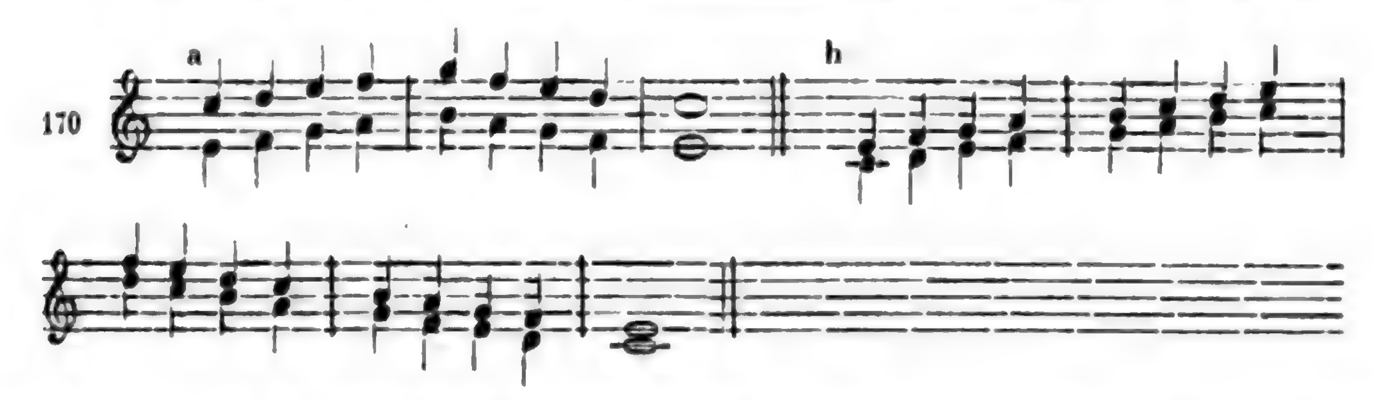


haben wir nicht versuchen dürfen, da sie Oktaven und Quinten zur Folge gehabt hätte. Oktaven und Quinten bildet hier der Bass, jene mit dem Diskant, diese mit dem Alt. Werfen wir ihn, der an beiden Fehlern Theil hat, weg, wie bei *b* und *c*, so erhalten wir einen Gang von Sextakkorden, eine fehlerlose Harmoniefolge, beiläufig eine neue Weise, die Tonleiter zu begleiten. Zwar hat keiner dieser Sextakkorde Zusammenhang mit seinen Nachbarn, es fehlt unter ihnen jede Verwandtschaft (S. 101) und jede Verbindung durch gemeinschaftliche Töne; dafür gewährt der fliessende diatonische Gang aller Stimmen melodischen Zusammenhalt.

Zum erstenmal tritt uns hier vor Augen, wie die bereits S. 131 erwähnten zweierlei Rücksichten geltend werden, wie die zwei Prinzipe, das Prinzip der Melodie und das der Harmonie, neben einander herrschen, bald mit gleicher Gewalt, bald das eine vorwaltend und das andre sich unterordnend. Das eine bedingt Bildung, Wahl, Zusammenhang der Akkorde, das andre den Gang der Stimmen, deren Zusammentreffen in den Akkorden oder Abweichen von denselben. Es ist un-

möglich, über Harmoniesatz ein richtiges Urtheil zu finden, wenn man nicht beide Prinzipe neben einander festhält; wir werden öfter hierauf zurückkommen müssen.

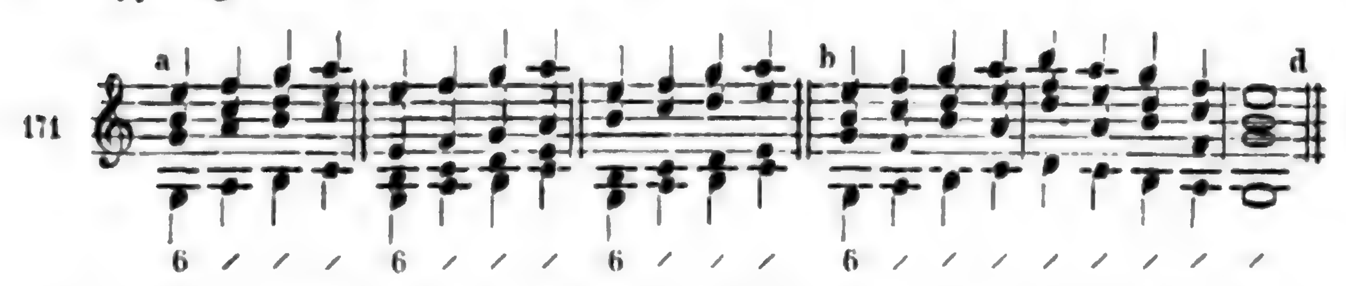
Im obenstehenden Gange von Sextakkorden (*b*, *c*) ist das harmonische Prinzip nicht vollkommen zu seinem Rechte gekommen, es ist dem melodischen Prinzip theilweise gewichen; der starke Zug der Stimmen, ihr Fluss führt über den Mangel harmonischer Verbindung hinweg.

In No. 169 *b* und *c* sind wir dreistimmig geworden; hier, bei *a* —



stellen wir den Sextengang zweistimmig vor und wagen — nach dem engern Vorbild der Naturharmonie — denselben Gang durch Umkehrung oder Versetzung der Stimmen in einen Terzengang zu verwandeln.

Vierstimmig können dergleichen Akkordfolgen entweder durch Verdopplung einer Stimme in der Oktave, wie hier bei *a*,



oder durch eine selbständig geführte Mittelstimme, wie bei *b* (es sind auch noch andre Führungen möglich) ausgeführt werden; die Satzweisen bei *a* ergeben blosse Scheinvierstimmigkeit, da in Oktaven gehende Stimmen für eine einzige (S. 54) gelten müssen.

Dass die Darstellungen No. 170 und 169 die leichtesten, die in No. 171 *a* ebenfalls fliessend, die in No. 171 *b* angedeutete Satzweise durch die Last von vier selbständigen Stimmen und den eigensinnigen Zickzackgang der Mittelstimme stockend, zu schwerer und vorzugsweise langsamer Bewegung geeignet ist, leuchtet ein.
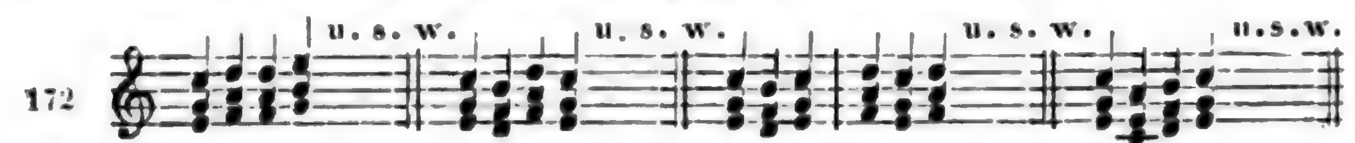
---

d Gen. B. Die Zeichen unter dem Basse veranlassen zu der Bemerkung:

8 Querstriche unter einer oder mehr Bassnoten zeigen an: dass zu diesen Noten derselbe Akkord genommen werden soll, der für die zunächst vorhergegangene Bassnote durch Ziffern angegeben worden war.

Schon in der Anmerkung *a* (S. 129) sind solche Striche gebraucht.

Nehmen wir zwei oder drei (oder mehr) hinauf- oder hinab- oder hin- und hergehende Sextakkorde als Motiv, so ist Stoff für eine ganze Reihe von Gängen vorhanden; wir geben dazu nur ein Paar einfache Beispiele, — Motive von zwei, drei, vier Akkorden, —

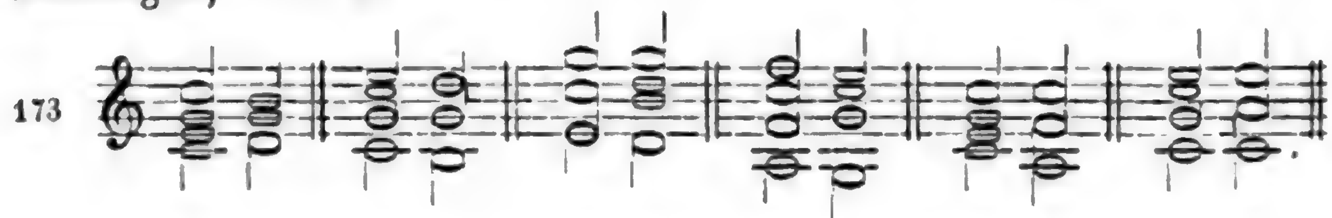


deren Weiterführung und Vermehrung dem Schüler überlassend.

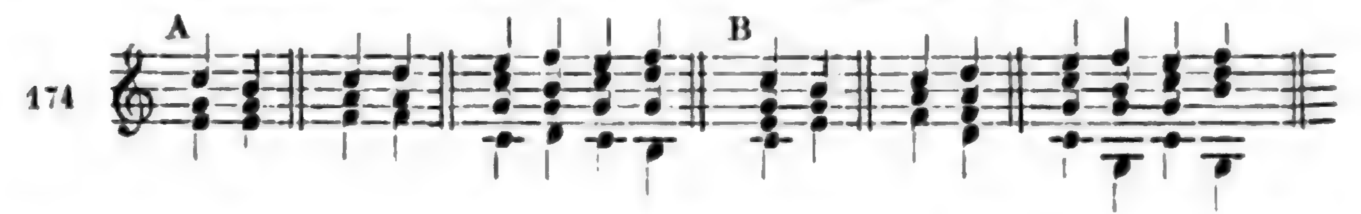
Noch reichere Ausbeutung gewinnen wir durch den

B. Verein von Umkehrungen mit Grundakkorden.

Es versteht sich von selbst, dass jede Umkehrung mit jedem Grundakkorde verknüpft werden kann, so weit daraus nicht falsche Fortschreitungen entstehn, dass aber nächstverwandte Akkorde sich am liebsten verbinden, sie mögen als Grundakkorde, oder als Umkehrungen zu einander treten. Daher verbinden sich die Akkorde von Tonika und Ober- oder Unterdominante oder Parallele auch in den Umkehrungen, — z. B.

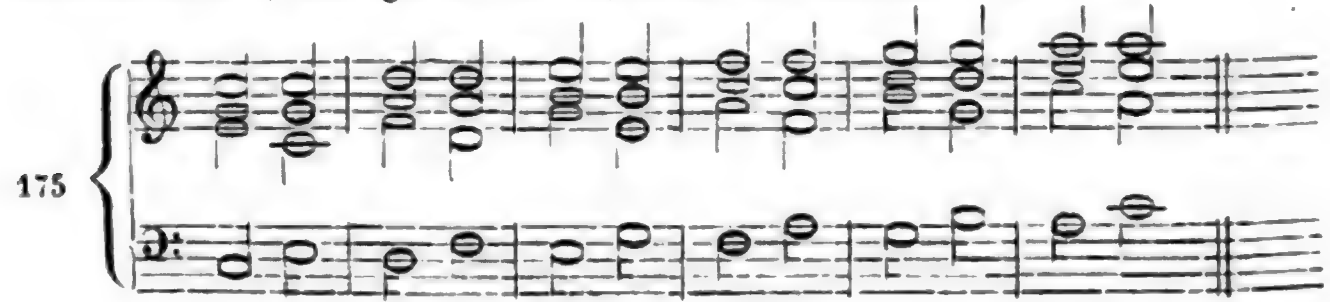


eben so gut, als in ihrer Grundgestalt, und es findet alles S. 114 Gesagte auch hier Anwendung. Ja, durch die bequemere Lage der Töne machen sich manche Verknüpfungen noch leichter, als in den Grundakkorden; so erscheinen z. B. die Akkordfolgen bei *A*
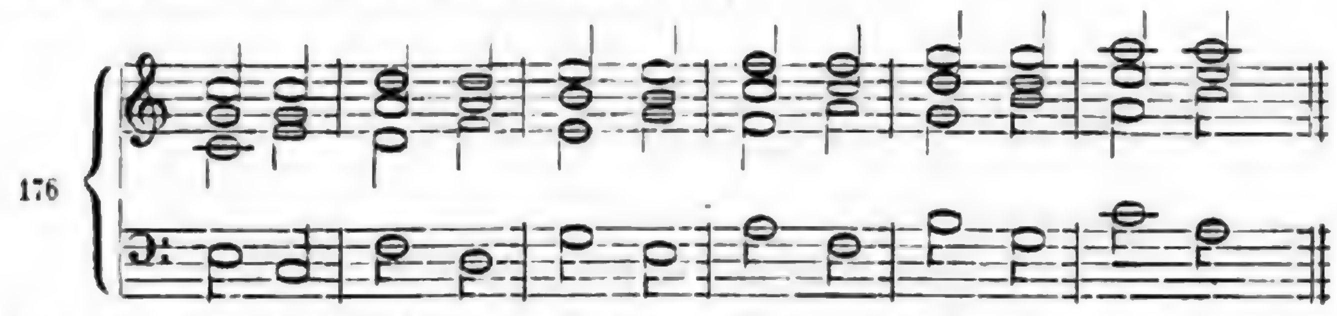


fliessender verbunden, als dieselben Harmonien in ihrer Grundgestalt bei *B*, wo der Bass weitere Schritte machen muss.

Nun zur Gangbildung mit Hülfe dieser gemischten Motive. In No. 169 haben wir zuerst aufwärts und abwärts führende Gänge von lauter Sext-Akkorden gesehn. Jeder Sext-Akkord erinnert an seinen Grundakkord; dies giebt Anlass, beide zu mischen. Hier —

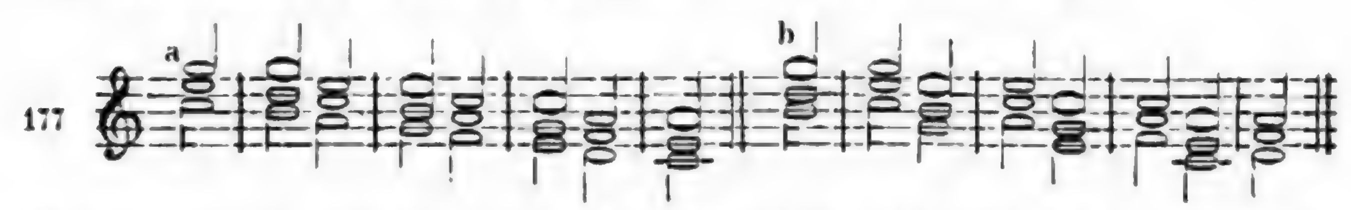


haben wir den Dreiklang vorangehn lassen; einen zweiten Gang gäbe das Voranschreiten des Sext-Akkordes,

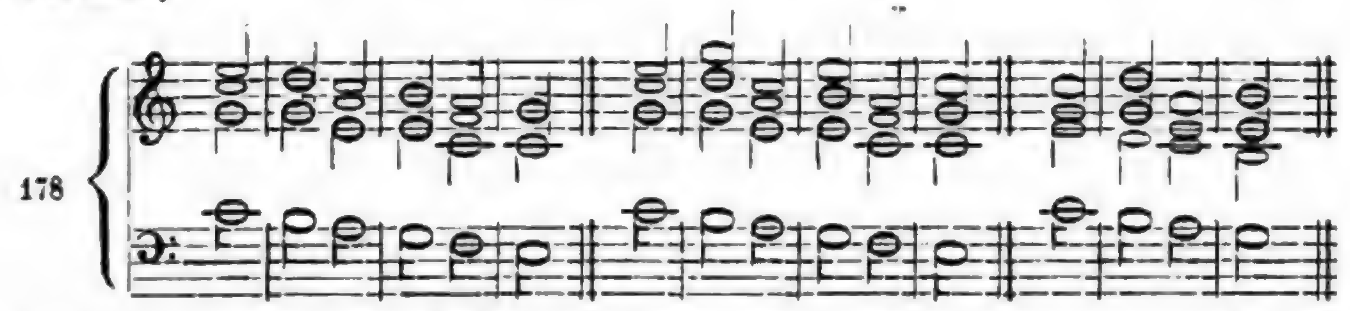


bei dem wir nicht unbemerkt lassen wollen, dass der Bass eben so einher schreitet, wie in No. 175 der Tenor, und umgekehrt der Tenor wie vorher der Bass; beide Stimmen haben ihre Stellen getauscht, sind gegen einander umgekehrt worden.
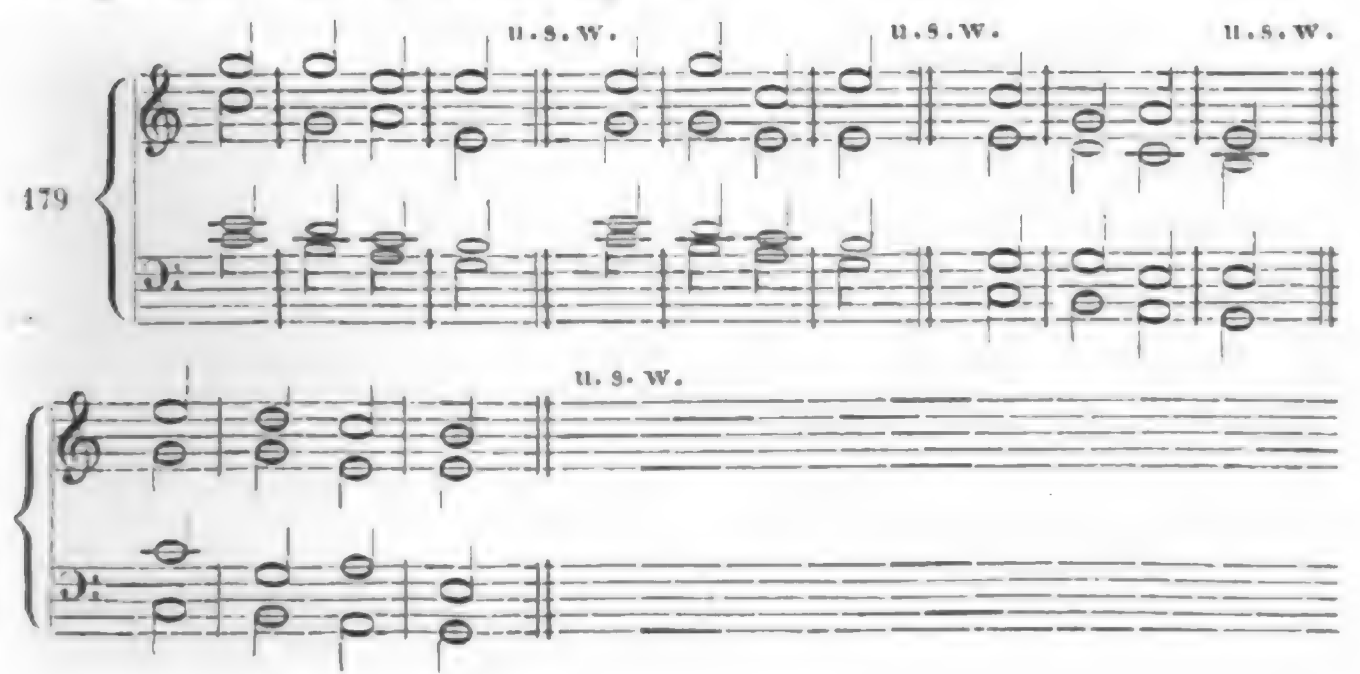
Auch abwärts kann in ähnlicher, oder in dieser Weise —
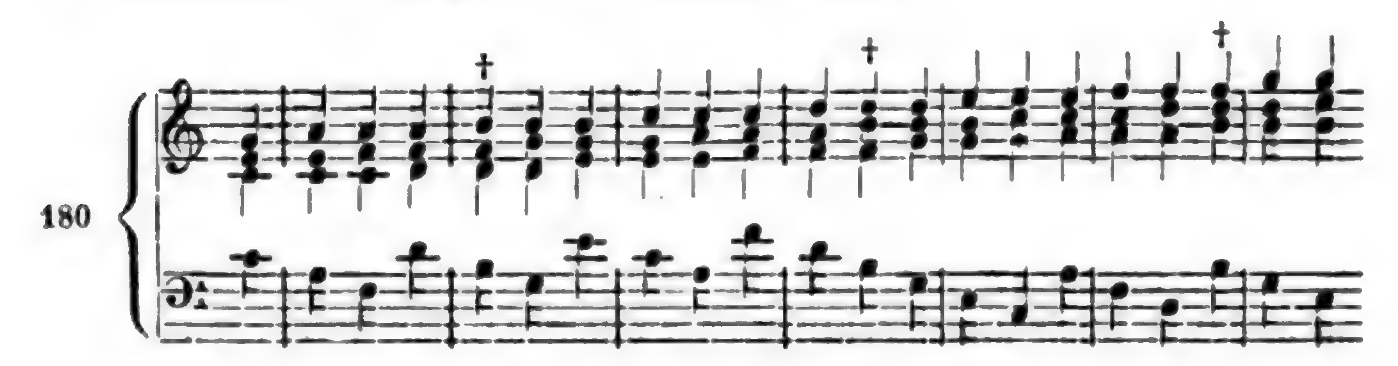


bei *a*, oder in umgekehrter Folge derselben Akkorde bei *b* gegangen werden. Noch reichern Wechsel bietet die Zuziehung eines dritten Akkordes; dies und die fleissige Durcharbeitung jedes aufgefundenen Motivs durch alle Lagen (z. B. des Ganges aus No. 177 *a* in diesen Formen,
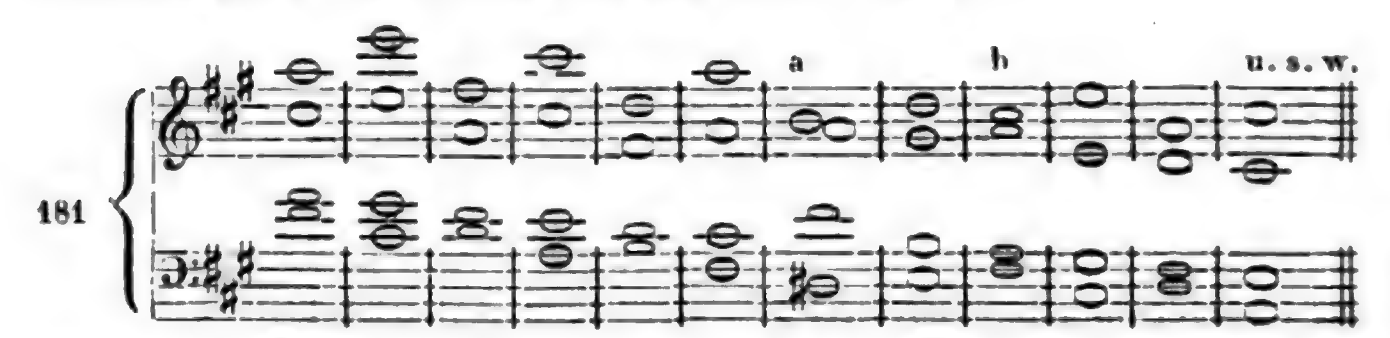


in deren letzter, beiläufig gesagt, die Oberstimme einen ungefälligen Gang nimmt) oder in weiter Lage, z. B.



wird der Lernbegierde des Schülers empfohlen. Er muss alles durchversuchen, selbst Gänge, wie der nachfolgende,



in dem der verminderte Dreiklang dreimal (bei †) seiner Auflösung verlustig geht, oder andre, die, wie dieser Gang hier* —



in irgend einer andern Beziehung etwas Befremdliches zeigen, z. B. im vorstehenden Gange die heftige Stimmbewegung. Das Befremdliche schliesst so wenig die Verwendbarkeit aus (wie denn auch der letzte Gang in einem Quatuor von R. Schumann seine Stelle gefunden) als es dem Künstler vorzugsweisen Werth — etwa den Vortheil der Neuheit oder Eigenthümlichkeit haben kann. Alles in seinem Sinn, an rechter Stelle! — das ist die Weisheit des Künstlers. Hierhin zu gelangen, muss der Schüler Alles versuchen, von Allem aber sich Rechenschaft geben, wie und wodurch es wirke. Seine Aufgabe ist, Alles gestalten zu können und das ganze Reich der Gestaltungen sicher zu überschauen, damit künftig, wenn er zu künstlerischem Schaffen berufen ist, Alles seiner Hand erreichbar sei, was Sinn oder Idee fodern [18].

---

* Bei *a* wird die strenge Folgerichtigkeit aufgegeben, bei *b* die anfängliche Akkordfolge in milderer Stimmführung wiederholt.

18 Vierzehnte Aufgabe: Ausarbeitung von Gängen, so viel sich deren nach obiger Anleitung finden. Jeder Gang wird wo möglich wenigstens eine Oktave weit geführt, alle werden in *C* dur gesetzt, dann aber in dieser und allmählig in andern Durtonarten am Instrument ausgeführt. Bei dieser Ausführung wird jedem Gange, sobald er erschöpft ist, ein Schluss angehängt, damit der Sinn sich an feste Abrundung der Gestalten, nicht an unbestimmtes Erlöschen und karakterloses Aufgeben gewöhne.

Fünfter Abschnitt.

Rhythmische Figuration.

Hier unterbrechen wir die Ordnung des Fortschritts (der folgende Abschnitt führt zu ihr zurück), um einer erspriesslichen Nebenübung Raum zu geben.

Vergleichen wir, was wir seit dem Austritt aus der Naturharmonie gebildet, mit dem bis dahin Gestalteten: so ist zwar der Zuwachs an Mitteln, eben so wohl aber auch die innre Lähmung merkbar, der wir verfallen sind, seitdem die Entwicklung und Aneignung des Akkordwesens uns ausschliesslich beschäftigt. Namentlich ist der Rhythmus in völlige Gleichgültigkeit versunken; unsre Gänge tragen sich in ewig gleicher Bewegung vorüber, die für Harmonisirung gegebnen Melodien zeigen keine belebtere oder mannigfaltigere Weise, — wir haben schon S. 112 erkannt, warum sie nicht darüber hinauskommen können. Gleichwohl haben wir den Rhythmus schon in mannigfaltigster Gestaltung kennen gelernt und verwendet, seine Bedeutsamkeit und die Erspriesslichkeit, ihn sich anzueignen, ist unvergessen; wir dürfen nicht länger, als nöthig war, säumen, unsern Sinn wieder für ihn zu wecken und durch ihn frisch zu beleben.

Hierzu bieten

Gänge und Liedesgrundlagen
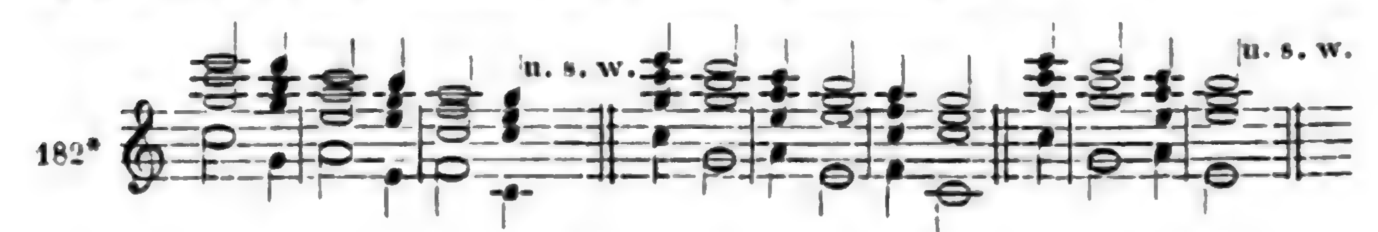
erwünschte Gelegenheit. Wenden wir auf sie jene Mannigfaltigkeit und feste Ausprägung des Rhythmus an, die wir aus der einstimmigen und Naturkomposition bereits kennen. Diese Ausprägung der bisher gleichen und gleichgültigen rhythmischen Schritte zu schärfer gezeichneten ist es, die wir rhythmische Figuration nennen. Es bedarf übrigens für die neuen Uebungen keiner förmlichen Anleitung, da diese schon in der ersten und zweiten Abtheilung, wenn gleich an anderm Stoffe gegeben ist. Auch ist in der Regel nicht schriftliche Abfassung nöthig, sondern Durchübung am Instrumente genügend; nur was vielleicht einem oder dem andern Schüler schwerer fasslich — oder besonders anziehend und merkenswerth scheint, mag schriftlich abgefasst oder bewahrt werden.

1. Rhythmische Figuration der Gänge.
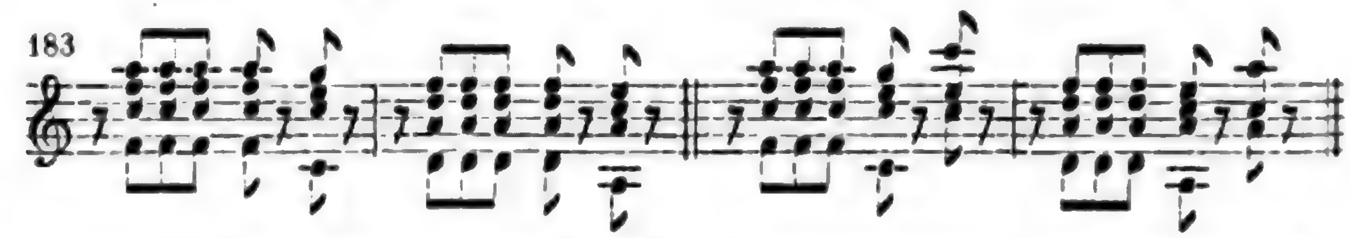
Wie wichtig die Gangbildung für den Komponisten, ist bereits S. 117 gesagt worden; unzählige Melodien beruhn auf Gängen, grössere Kompositionen und fliessende Schreibart überhaupt sind ohne das Element der Bewegsamkeit und Verknüpfung eines Gedanken mit einem andern nicht denkbar und erlangbar. Der gewissenhafte Schüler muss unablässig Gänge bilden und üben, aber es muss ihm möglich gemacht werden, dies mit lebendigem Antheil zu thun.

Dieser Antheil konnte durch die einförmige Rhythmisirung, in der bisher unsre Gänge auftraten, keineswegs geweckt werden; allein zunächst kam es auch nicht darauf an, sondern lediglich auf Ausprägung des tonischen oder akkordischen Inhalts. Daher werden auch alle weiterhin sich findenden Gänge durchaus in jener gleichgültigen Rhythmisirung auftreten und müssen in dieser geübt werden, bis sie dem tonischen Inhalte nach eingeprägt sind. Dann aber ist es Zeit, das Mittel rhythmischer Figuration zur Belebung und Karakterisirung des Lernstoffes heranzuziehn.

Nehmen wir als Beispiel den in No. 134 aufgeführten Gang. Sobald wir nur die Gleichheit der Schritte brechen, z. B.



gewinnt die Bewegung Mannigfaltigkeit und Karakter, rufen wir Akkordwiederholung (wie S. 48 Tonwiederholung) zu Hülfe, z. B.



so wächst die Mannigfaltigkeit in das Unberechenbare und prägen sich, besonders bei strenger Durchführung der Motive (die fortgeltende Bedingung ist) stets wechselnde Karakterbilder aus; Gewinn und Wechsel wird dem Eifer bei der Uebung zu Hülfe kommen.

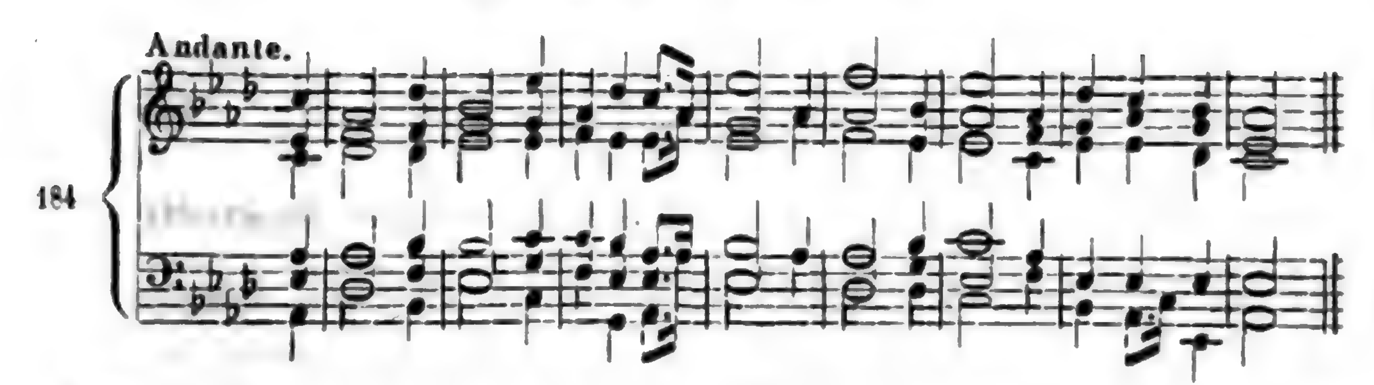
2. Rhythmische Figuration, auf Satzform angewendet.

Nächst den Gängen, die für sich und in sich selber gar keine Selbständigkeit haben, sind jene Akkordfolgen, die wir S. 118 als »Liedesgrundlagen«, als harmonischen Grundriss für Liedsätze in Satz- und Periodenform bezeichnet haben, die unvollkommensten unsrer Gestaltungen. Sie sollen auch gar nicht für sich selber gelten, sondern nur als Grundlagen und Vorbereitungen für künftige Komposition — und schon jetzt allenfalls als einfache Vorspiele (Präludien) zur Einleitung eines musikalischen Vortrags; ein Blick auf No. 136 u. f. macht dies augenscheinlich. Gleichwohl ist dieser Verwendung und der dem Schüler obliegenden Uebung frischer Sinn und Mannigfaltigkeit zu wünschen.
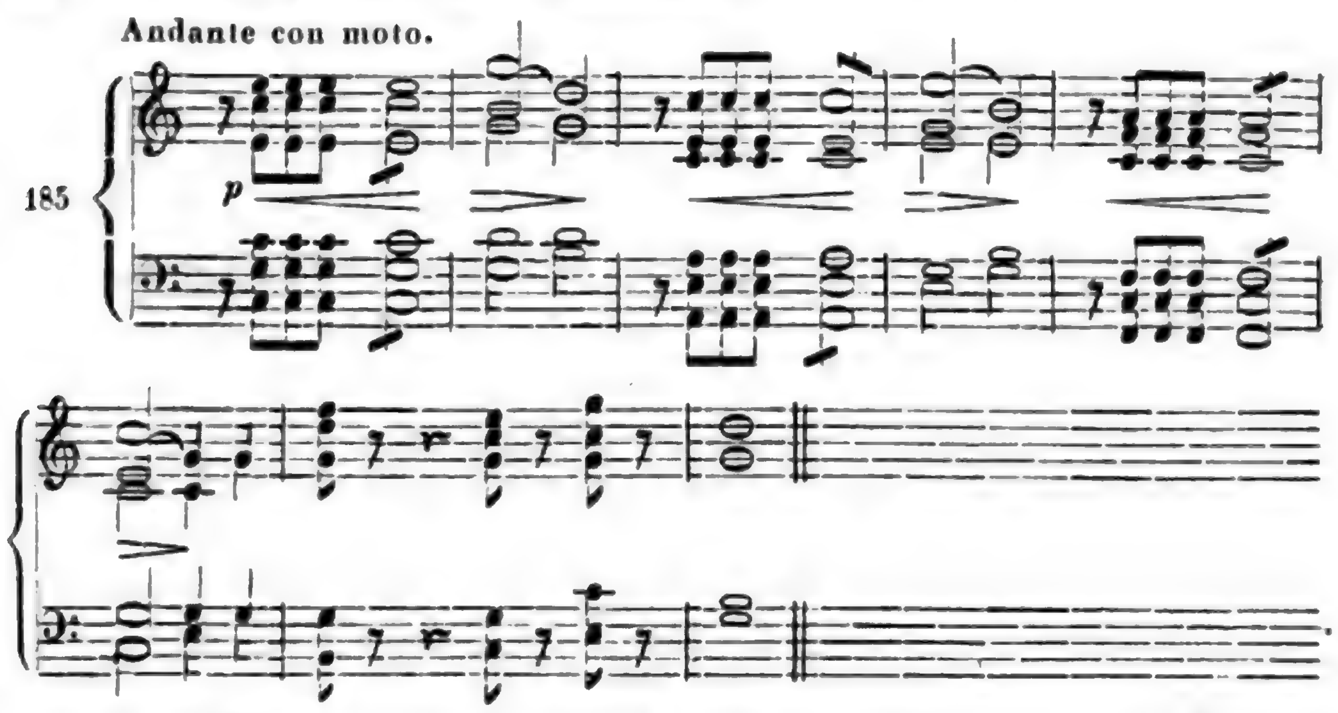
Auch hier hilft — bis auf Weiteres — die Kraft rhythmischer Figuration. Vergleiche man nachstehenden Satz

---

* Eine Oktave tiefer zu spielen.



mit No. 142, aus welcher er hervorgebildet ist, so leuchtet der Einfluss der Figuration — selbst abgesehn von der Aenderung der Oberstimme, die uns auch nicht neu ist — ein. Der einfachste harmonische Stoff, z. B. der hier erfasste (ein Vordersatz)



kann durch Rhythmisirung gehoben werden; er erinnere an die Erweiterung des Spielraums, die sich für rhythmische Gestaltung durch Tonwiederholung ergiebt.

Die letzten Beispiele gehen über die normale Vierstimmigkeit hinaus, um anzudeuten, wie die Sätze am Instrument vollklingender dargestellt werden können. Oefters ist, namentlich in No. 185, die Terz verdoppelt, damit die Melodie heller herausklinge, von Takt 1 zu 2, 3 zu 4 sind sogar durch die Verdopplung Oktaven entstanden, die leicht zu beseitigen wären, die aber zu jenem Zweck und bei der nahen Verwandtschaft der Akkorde kein Bedenken erregen.

Soviel; es bedarf keiner weitern Anleitung, um in die neuen Uebungen einzuführen [19].

---

19 Funfzehnte Aufgabe: fleissig wiederholte Durcharbeitung von Gängen und Liedesgrundlagen mit rhythmischer Figuration am Instrumente.
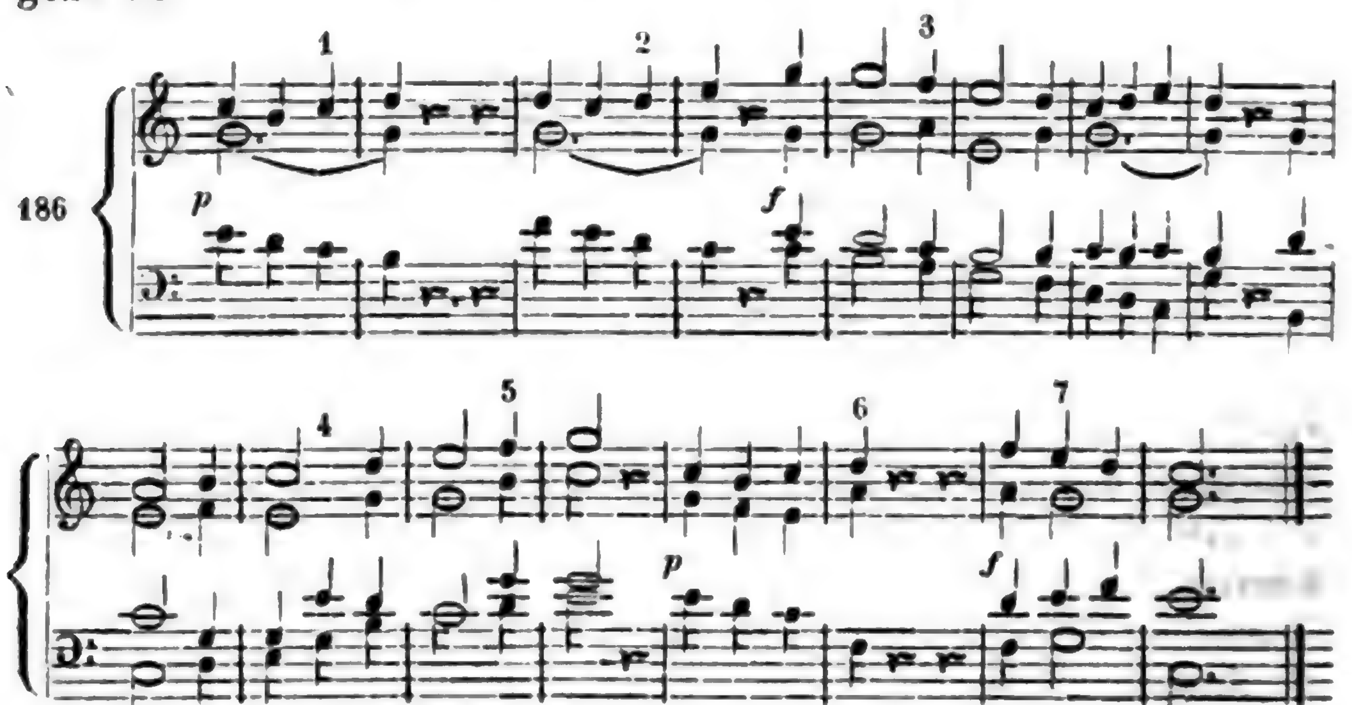
Sechster Abschnitt.

Anwendung der neuen Harmoniemotive auf Begleitung.

Wie bei der zweiten Harmonieweise (S. 123), so können auch hier folgerichtigere Begleitungen gewonnen werden, wenn wir dazu die durch die Umkehrungen gewonnenen Motive verwenden. Es bedarf dabei kaum einer Anweisung; sobald sich in der Melodie gleichmässige Bewegung (wie bei den vorstehenden Beispielen zu Gängen) zeigt, hat man zu prüfen, ob dadurch auch folgerichtige Harmonisirung möglich wird, und welche. Welchen Gewinn das bringt, ist schon bei der zweiten Harmonieweise gezeigt worden.

Eine Gestalt aus den neuen Harmoniegängen verdient noch eine Bemerkung: die der dreistimmigen Sextakkorde. Wir können ihr leichtes flüssiges Wesen benutzen, also vorübergehend statt des vierstimmigen Satzes dreistimmigen anwenden, wenn ein Satz leichter und leiser als die übrigen dargestellt werden soll; in den Uebungen werden dergleichen Sätze von nun an mit *p* (*piano*), die andern mit *f* (*forte*) angedeutet; wo nichts angegeben ist, wird vierstimmig gesetzt.

Nun ein Beispiel, — die erste und zweite Harmonieweise übergehn wir.



Hier ist Mancherlei zu bemerken, — abgesehn davon, dass das Ganze sich offenbar mannigfaltiger und fliessender darstellt, als alle bisherigen Harmonie-Sätze. Die Bemerkungen folgen den Ziffern, die über den Noten stehn.

1 und 2. Zwei Dreiklänge sind ohne Terz geblieben; es ist zu Gunsten des fliessenden Gangs der Unterstimme (wir nehmen an, dass es der Tenor sei) geschehn. Bei 1 ist die fehlende Terz kurz zuvor

scharf angegeben worden; bei 2 ist *g–d–f* vorausgegangen und wird das unvollständige *g–d* in der Erinnerung ergänzen.

3. Hier ist die Terz — in einem Durdreiklange verdoppelt. Aber der Akkord geht leicht vorüber, das Gewicht liegt auf den Haupttheilen der Takte.

4. Die Unterstimmen werden hinaufgeführt und bilden einen Quartsextakkord, damit das *h, c, d, e* des Basses noch einmal — und in der stärkern Höhe benutzt werden könne.

Hier unterbrechen wir uns mit einer allgemeinern Betrachtung. — Die Flüssigkeit der Gänge und besonders der Folgen von Sextakkorden beruht offenbar auf der gleichmässigen Bewegung der Stimmen und ist bei gleicher Bewegung der Aussenstimmen (z. B. No. 178, *a*) am wirksamsten. In No. 186 finden wir dieses Miteinandergehn der Aussenstimmen, das man

Parallelbewegung

nennt, von Takt 5 bis 7, dann zu dem Bassmotiv *h, c, d, e* von Takt 8 und 10 an zweimal. Dies hat aber bei

5. dahin geführt, dass die Septime hinauf- statt hinabschreitet und überdem Diskant und Alt in Quinten gehn, wenn auch (S. 115, die Anm.) ungleichen. Allein der Gewinn für diese kleinern Misslichkeiten liegt in der Erlangung der Parallelbewegung. Diese hat überdem das nach der Septime zu erwartende *e* in einer bedeutenden Stimme hervortreten lassen.

6. Der Dreiklang der Oberdominante ist oft genug dagewesen, der der Unterdominante nicht anwendbar, daher wurde statt des letztern der Dreiklang *d–f–a* genommen und damit an die Parallele der Unterdominante erinnert.

7. Hier ist zu Gunsten fliessender Stimmbewegung die Terz verdoppelt und der Grundton weggelassen.

Diese Bemerkungen genügen zur Einführung in die eigne Arbeit[20].

Rückblick.

Auf diesem Punkte schliessen für jetzt die Harmonie-Entwickelungen der Durtonarten. Sie haben uns

1. Dreiklänge,

den grossen, den kleinen, den verminderten,

und von jedem dieser Dreiklänge die Umkehrungen,

Sextakkord und Quartsext-Akkord,

2. den Dominant-Akkord mit seinen Umkehrungen, den

Quintsext-, Terzquart- und Sekund-Akkord

---

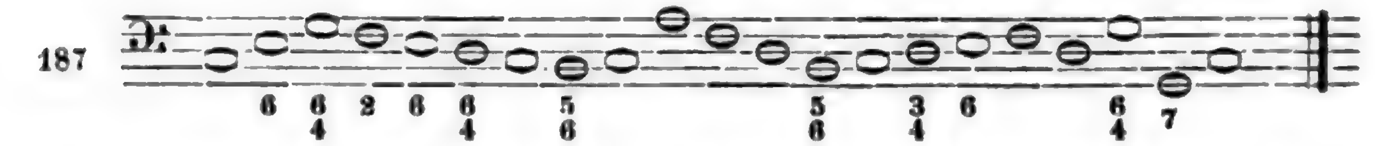
20 Sechszehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage VIII gegebnen Melodien, nöthigenfalls zuvor nach der ersten und zweiten, jedenfalls aber nach der dritten Harmonieweise mit Benutzung der anwendbaren Harmoniemotive.

gebracht. Wir haben gelernt, diese Akkorde in verschiedner Weise mit einander zu verbinden und daraus Akkordfolgen, grössere und kleinere Sätze und Gänge, auch Perioden, zu bilden. Diese Entfaltung der Harmonie in Gängen, Sätzen, Begleitungen oder Perioden fassen wir unter dem Namen **Modulation** zusammen.

Die Erfindung periodischer Tonstücke musste unterbleiben, da wir uns in vierstimmigen Bildungen noch zu wenig frei fühlten, als dass wir Alles, was eine vierstimmige Periode enthält: Melodie, Rhythmus, Gestaltung, Harmonie, Stimmführung — gleichmässig hätten beachten und in's Werk setzen können. Doch haben wir uns in der Aufstellung harmonischer Grundlagen zu Liedsätzen versucht, um uns daran einstweilen zu eignen Erfindungen vorzuüben.

Zugleich ist uns eine neue Aufgabe geworden: zu gegebnen Melodien Harmonie, zu einer Hauptstimme drei begleitende Stimmen zu finden. Dies ist im Grunde nichts, als eine Theilung der Aufgabe, die ungetrennt noch zu schwierig scheint; wir empfangen die mit Rücksicht auf unsre dermaligen Mittel gebildete Oberstimme und haben die Aufgabe, Begleitungen für sie zu bilden.

Besonderes Gewicht haben wir auf Bildung und Durchübung der Harmoniegänge gelegt. Sie sind es, die die Handhabung der Harmonie geläufig und sicher machen und zu ihrem folgerechten Gebrauch anleiten. Daher müssen sie, wie wir überall verlangt haben, in strenger Folgerichtigkeit aus bestimmten Motiven, dürfen aber zuletzt aus ganz willkührlich aneinandergereihten Akkorden gebildet werden. Die nachfolgende bezifferte Bassstimme giebt einen solchen Harmoniegang als Beispiel an.



Wir sehen erst den Bass durch die drei Akkordtöne steigen und die Umkehrungen herbeiführen. Das Einfachste wäre gewesen, ihn nun in die höhere Oktave des Grundtons zu führen, — aber das hätte nichts Neues ergeben, — oder den Dominant-Akkord folgen zu lassen, — dann hätte der Bass denselben Ton behalten. Er ergriff daher die Sekunde, diese zog *e* mit dem Sext-Akkorde nach sich, und so war ein neues Bassmotiv, der diatonische Gang, eingeleitet. Dieser ist möglichst weit fortgeführt, bis der Quintsext-Akkord auf *h* zur Umkehr nöthigte. Jetzt konnte derselbe Gang des Basses aufwärts führen (wie fünf Schritte weiter auch geschieht) oder ein andrer eingeschlagen werden, z. B. der anfängliche Terzengang. Statt seiner wurde also das Umgekehrte, ein abwärts führender Terzengang des Basses, ergriffen. So das Uebrige.

Offenbar liegt in diesem Entwurfe Folgerichtigkeit der Harmonie-Entwicklung, und fast überall ist das nächste ergriffen. Wir wissen aber, dass es gar viel folgerichtige Wege der Modulation giebt, und dass wir nicht durchaus an das jedesmalige Nächste gebunden sind, sondern mit Maass und Grund davon abgehn dürfen; es kann also an reichem Bildungs- und Uebungsstoff nicht mehr fehlen. Je fleissiger man alle Akkord-Verknüpfungen in allen Lagen, Umkehrungen und Versetzungen der Stimmen in enger und weiter Harmonie — übrigens auch in allen Durtonarten — durcharbeitet, desto gewandter und reicher entfaltet sich die Erfindungskraft; je bestimmter man sich die Gesetze und Gründe für jeden Schritt vorhält, desto schärfer und schneller wird das Urtheil, desto sichrer wird es künftig in verwickeltern Aufgaben leiten.

Noch eine Betrachtung knüpft sich an den letzten Blick über alles bisher Erlangte; sie giebt uns

die Rechtfertigung der Durtonleiter.

Wir haben nämlich zu Anfang die Durtonleiter angenommen, wie sie einmal im Gebrauch ist. Schon dies dient einigermaassen zur Rechtfertigung; denn der Gebrauch hat sein Recht und seinen Grund im Volkssinne. Seitdem wir aber zur Harmonie gelangt sind, gewinnt die Frage, ob die Durtonleiter, wie wir sie besitzen, auch wohlgebildet ist? neue Wichtigkeit. Wir haben nämlich zu bedenken: ist sie auch für harmonische Behandlung wohlgebildet? enthält sie den Stoff zu genügender Modulation? lässt sie sich auch harmonisch als Ganzes abschliessen, wie melodisch durch die Tonika an ihren beiden Enden?

Diese Fragen können jetzt bejaht werden. Drei grosse, drei kleine, ein verminderter Dreiklang und der Dominant-Akkord, dazu alle Umkehrungen dieser Akkorde geben mannigfache Mittel, die Tonleiter und alle daraus zu bildenden, in ihr selbst enthaltnen Melodien zu harmonisiren; der Dominant-Akkord giebt vollkommnen Abschluss, die grossen und kleinen Dreiklänge deuten sinnreich auf die nächstverwandten Tonarten, für halbe und unvollständige Schlüsse zeigen sich genügende Tonmittel in Harmonie wie Melodie.

Wir dürfen jetzt

den Begriff einer Tonart

dahin festsetzen, dass eine solche melodisch und harmonisch zur Hervorbildung vollkommen genügender musikalischer Sätze und Perioden geeignet sein muss.

Sechste Abtheilung.

Die Harmonie der Molltonleiter.

Erster Abschnitt.

Die Bildung der Molltonleiter.

Die Durtonleiter haben wir harmonisch gerechtfertigt. Ihr tonischer Akkord war ein grosser Dreiklang, auch Durdreiklang genannt. Auch auf ihrer Ober- und Unterdominante hatten wir grosse Dreiklänge gefunden, und in den Tönen dieser drei Durdreiklänge

C . e . g
g . h . d
f . a . c

C d e f g a h c d

war die vollständige Durtonleiter enthalten. Uebrigens haben wir schon unter den Harmonien der Durtonleiter kleine Dreiklänge gefunden.

Wir sollten daher annehmen: wie die Durtonleiter auf der Tonika, Ober- und Unterdominante Durdreiklänge hat, so müsse die Molltonleiter auf denselben Punkten Molldreiklänge (kleine Dreiklänge) haben. In *A* moll würden es also diese Akkorde sein:

A . c . e
e . g . h
d . f . a

die Tonleiter würde also

A, h, c, d, e, f, g, a

heissen. Allein dann würde die Molltonart desjenigen Akkordes verlustig gehn, den wir zu Ganzschlüssen und sonst vielfältig für so gut als unentbehrlich halten müssen, nämlich des Dominant-Akkordes. Denn dieser beruht auf einem grossen Dreiklange. Folglich müssen wir den kleinen Dreiklang der Oberdominante in Moll in einen grossen, z. B. in *A* moll

e–g–h in *e–gis–h*

verwandeln.

Aber nur **hierzu** haben wir gegründeten Anlass; im Uebrigen bleiben wir bei der obigen analogen Bildung. Wollten wir dies nicht, wollten wir z. B. die Harmonie der Unterdominante ebenfalls in einen Durdreiklang (*d–f–a* in *d–fis–a*) verwandeln: so wäre Moll nur in einem einzigen Akkorde, ja nur in einem einzigen Tone, von Dur unterschieden, und der Karakter beider von zu grosser Aehnlichkeit. Die Molltonleiter * muss also heissen:

A, h, c, d, e, f, gis, a.

So fodert es, mit Rücksicht auf harmonische Behandlung, ihr Karakter.

In dieser Weise enthält sie allerdings einen auffallenden Schritt — und zwar wieder auf dem bekannten anstössigen Punkte (S. 84) zwischen der sechsten und siebenten Stufe; *f–gis* ist eine übermässige Sekunde, ein Schritt von anderthalb Tönen, während wir sonst nur halbe oder ganze Tonschritte in der Tonleiter kennen. Auch dem Gehör fällt dieser Schritt natürlich als ungewöhnlich, als herb auf, und man hat, um ihn zu vermeiden, *f* in *fis* verwandelt, die Tonleiter also so gebildet:

A, h, c, d, e, fis, gis, a.

Allein dabei konnte man sich nicht bergen, dass durch *fis*, wie wir oben gesehn, der Unterschied der Tongattungen fast ganz aufgehoben wird. Man setzte daher fest: **wenn die Tonleiter hinaufsteige**, solle sie, wie oben,

A, h, c, d, e, fis, gis, a

heissen, **wenn sie aber hinabsteige**, dann müsse man

A, g, f, e, d, c, h, a

nehmen. Dies sind aber offenbar zweierlei Molltonleitern, oder eine Molltonleiter, die nicht mehr diatonisch ist, in der zwei Stufen doppelt enthalten sind:

A, h, c, d, e, f, fis, g, gis, a,

was denn freilich in alle Wege unsystematisch genannt werden muss.

---

* Auch die Molltonarten dürfen aus der allgemeinen Musiklehre als bekannt vorausgesetzt werden. Indess der Sicherheit wegen bemerken wir: jede Molltonart unterscheidet sich **von ihrer** Durtonart (das heisst, von der auf derselben Tonika begründeten) in **Terz** und **Sexte**, die in Dur gross, in Moll aber klein sind. *C* dur z. B. heisst

c, d, E, f, g, A, h, c,

C moll dagegen

c, d, Es, f, g, As, h, c.

Man sieht (vergl. S. 101) hieraus auch, dass die Vorzeichnung der Molltöne nicht genau mit ihrem Inhalt übereinstimmt; sie giebt die siebente Stufe als kleine Septime an (in *C* moll ist z. B. auch *b* vorgezeichnet, obgleich *h* gebraucht wird, — in *A* moll fehlt die Vorzeichnung von *gis*, in *D* moll die von *cis*), während diese des Dominantdreiklangs und Dominant-Akkordes wegen gross sein muss.

Eine solche Tonleiter würde auf den wichtigen Stufen der Ober- und Unterdominante doppelte, aber eben deshalb unsichre Harmonie,

e – g – h oder *e – gis – h*
d – f – a oder *d – fis – a*

haben; ferner würde sie, wie man hier —

a h c d e f fis g gis a h c d e f
d fis a c
e gis h d
g h d f

sieht, drei Dominant-Akkorde gleichzeitig enthalten, also die Merkmale von drei verschiednen Tonarten vereinigen, folglich zu ihrer eignen Bezeichnung kein sicheres Merkmal haben. Und dieser ganze Wirrwarr würde nur den einen Zweck haben, einen herben Schritt auszugleichen, — der uns vielmehr willkommen sein muss als karakteristischer Ausdruck für mancherlei Stimmungen, und den wir vermeiden können, so oft er unsern Absichten nicht entspricht.

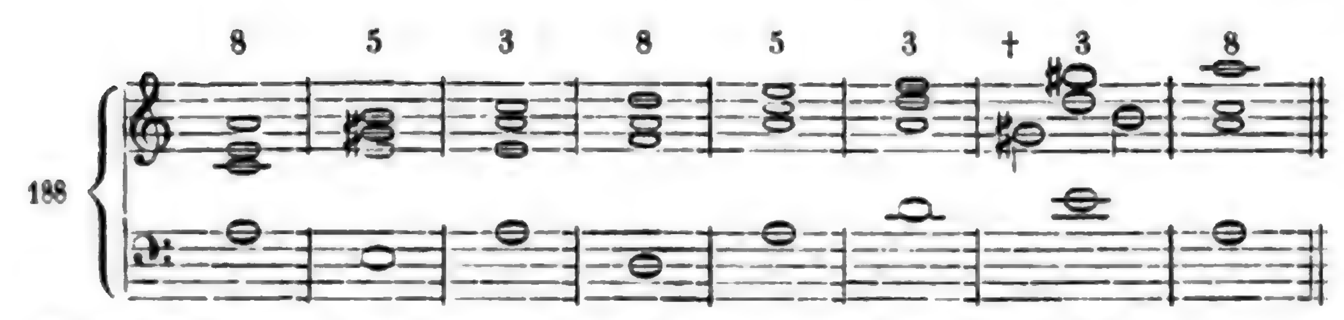
Wir legen daher die systematische Tonleiter für das Mollgeschlecht, wie sie oben erkannt worden, unsern Kompositionen zu Grunde. Sagt uns die Herbigkeit der übermässigen Sekunde in unsern Melodien nicht zu: so gebrauchen wir diesen Schritt nicht, schieben einen Ton ein (*f – e – gis, a – gis – a – f* u. s. w.) oder nehmen das *gis* eine Oktave tiefer, als Septime *f*. Späterhin werden wir auch den Weg finden, in Moll und in Dur fremde Töne und Akkorde einzuführen; dann wird es von uns abhängen, jenen übermässigen Sekundenschritt durch Erhöhung der sechsten oder Erniedrigung der siebenten Stufe zu vermeiden. Zuvor aber werden wir ihm wichtige Entdeckungen verdanken, und auch künftig soll man uns nicht überreden, dass er wegen seiner Herbigkeit unstatthaft sei; auch das Herbe muss entsprechenden Tonausdruck finden *.

Zweiter Abschnitt.

Erste Harmonieweise in Moll.

Wir bedürfen nun für die neue Tonleiter vor Allem harmonischer Begleitung und finden sie auf demselben Wege, der bei den Durtonarten zum Ziele geführt hat; wir folgen wieder zuerst den bekannten Ziffern über der Melodie,

* Hierzu der Anhang G.



treffen zwischen der sechsten und siebenten Stufe auf die bekannten Missstände und beseitigen sie, wie früher.

Hiermit ist die Grundlage für die erste Harmonieweise gewonnen. Die Anwendung auf gegebne Melodien erfolgt ganz genau in der S. 91 für Durmelodien angegebnen Weise [21].

Bedenklicher wird jener Punkt, die Aufeinanderfolge der sechsten und siebenten Stufe, bei herabsteigender Tonleiter; denn zu allen frühern Misslichkeiten kommt noch die Herbigkeit des Melodieschrittes in der Tonleiter selbst. Wir könnten zwar, wie in Dur (No. 106), den zweiten Akkord ändern

189

und dadurch Oktaven- und Quintenfolge vermeiden. Allein die Harmonie hätte keine Verbindung, und zwar eben da, wo auch die Melodie durch jenen herben Schritt gleichsam zerrissen ist. Um nur dies zu vergüten, möchten wir lieber die beiden Stufen mit ihren Akkorden doppelt stark aneinander binden, um den Mangel an melodischem Fluss auszugleichen, während wir in Dur den engern harmonischen Zusammenhalt bei dem bessern melodischen aufgeben durften. Wir versuchen daher, möglichst viel Töne aus dem ersten Akkord — oder gar den ganzen Akkord — zu der folgenden Stufe beizubehalten:

190

setzen aber die beiden obersten Töne (*gis* und *e*) in eine tiefere Oktave, um dem folgenden Melodietone Raum zu schaffen. Hier steht eine neue Harmonie vor uns,

e – gis – h – – f,

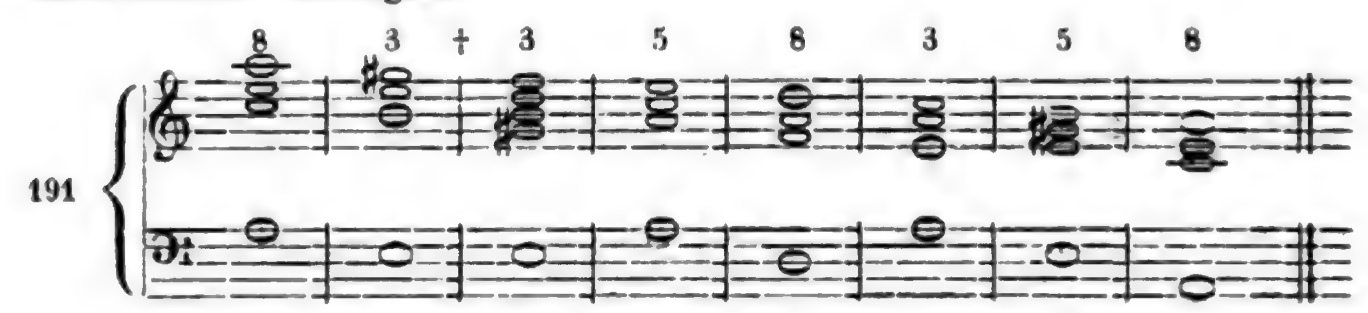
die sogar normalmässigen Terzenbau zeigt, — nur mit der Lücke zwischen *h* und *f*. Schon die zweite harmonische Masse (S. 57) enthielt eine solche Lücke, durch deren Ausfüllung wir den Dominant-Akkord gewannen. Auch hier füllen wir dieselbe mit der dazwischen liegenden Terz und haben nun einen neuen Akkord, und zwar von fünf Tönen:

e – gis – h – d – f

---

21 Siebzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage IX gegebnen Melodien.

gewonnen, den wir geradezu in die Harmonie der abwärts gehenden Molltonleiter eintragen.

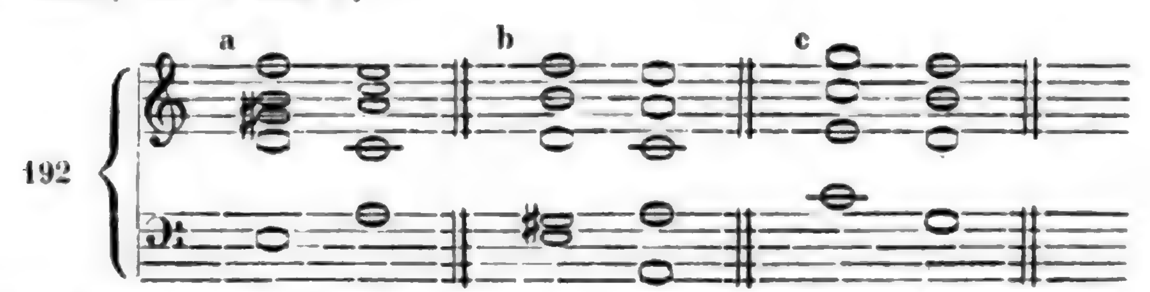


Hiermit ist wenigstens unser nächster Zweck erreicht; nur haben wir in einem vierstimmigen Satz einen Akkord von fünf gleichzeitigen Tönen gesetzt. Schon dies nöthigt zu genauerer Betrachtung des neuen Akkordes.

Der fünfte Ton, welcher ihn von allen frühern Akkorden unterscheidet, ist vom Grundton aus der neunte, die None, und giebt ihm den Namen

Nonen-Akkord.

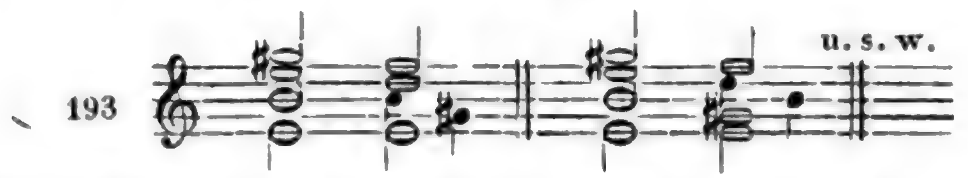
Sehen wir von dieser None ab, so bleibt ein Dominant-Akkord übrig, dessen Wesen und Fortschreitung uns bekannt ist. Wir können uns also den Nonen-Akkord vorstellen als Dominant-Akkord mit zugefügter None; die neu hinzugekommene None stellt sich dann als Zufügung zu dem obersten Intervall des alten Akkordes, zu der Septime, dar, dem sie denn auch in seiner Bewegung abwärts folgt. Denn da der Dominant-Akkord ohnehin schon die Bestimmung hat, sich in den tonischen Dreiklang aufzulösen, so muss die None sich dieser Bestimmung unterwerfen und findet dazu keinen nähern Weg, als einen Schritt abwärts, gleich der Septime. Im Nonen-Akkorde schreitet also der Grundton zur Tonika, die Terz eine Stufe aufwärts, die Septime eine Stufe abwärts, die None, mit der Septime, ebenfalls eine Stufe abwärts; die Quinte kann eine Stufe abwärts oder aufwärts gehen. Hier, bei *a* und *b*, —



zeigen sich alle Fortschreitungen deutlicher. Nur würde man, wenn die Quinte abwärts gehen soll, sie nicht so unbedeckt (wie bei *b* der Deutlichkeit wegen geschehn ist) unter die None stellen, da sie mit derselben zwei Quinten bildet, — zwar nicht zwei grosse, die wir einstweilen ganz verboten haben, aber doch eine grosse nach einer kleinen, was fast eben so wirkt, als wären beide Quinten grosse, da das Ohr nach dem zuletzt empfangnen Eindrucke gestimmt wird. Aus diesem Grunde ist die Folge einer kleinen Quinte nach einer
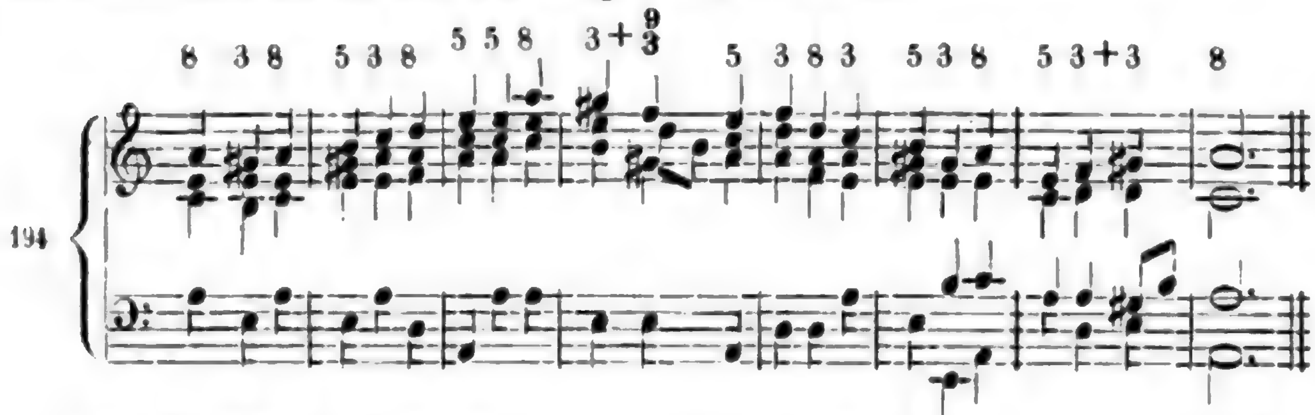
grossen (wie bei *c*) unverfänglicher. Am auffälligsten wirkt die bei *b* gewiesene Quintenfolge, wenn sich ihr (wie No. 162, *e*) noch fehlerhafte Führung einer Stimme zugesellt.

Nothwendig müssen wir aber Bedacht nehmen, den neuen Akkord von fünf Tönen auf vier zurückzuführen, da im vierstimmigen Satz eine fünfstimmige Harmonie unstatthaft und jenes alte Mittel (S. 85), einer Stimme zwei Töne nach einander zu geben,



wenigstens nicht überall willkommen ist. Welcher Ton kann also am besten wegbleiben? — Die Quinte, wie schon im Dominant-Akkorde; Grundton, Terz, Septime — alle waren bedeutender, die None ist aber vollends der karakteristische Ton. Einen andern Ausweg bringt der nächste Abschnitt, S. 165.

Hiermit ist die erste Harmonieweise in Moll vollständig begründet; wir versuchen sie an der nachfolgenden Melodie.



Das Verfahren bedarf keiner weitern Erörterung; es ist ganz das bei No. 102 und 109 angewandte. Zuerst werden (wie S. 92 gezeigt ist) die Melodietöne überziffert; dann die Warnungskreuze gesetzt; dann mussten wir Takt 4 die zweite 3 in eine 9 verwandeln, um auf dem dadurch zum Grundton erhobnen Basse den Nonen-Akkord zu errichten und den S. 161 wahrgenommenen Fehlern auszuweichen. Hierauf wurde der ganze Bass gesetzt und zuletzt die Harmonie durch Zufügung der Mittelstimmen vervollständigt.

Jener heftige Schritt der übermässigen Sekunde tritt in unsrer Melodie desswegen so auffallend hervor, weil der einfache Gesang gar keinen Anlass dazu giebt; indess können wir ihn uns um der Uebung willen schon gefallen lassen, wie die ganze auf unserm jetzigen Standpunkte schon als unbefriedigend erkannte erste Harmonieweise. Dasselbe muss bei den Uebungen des Schülers der Fall sein[22].

---

22 Achtzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage X mitgetheilten Melodien nach erster Harmonieweise.
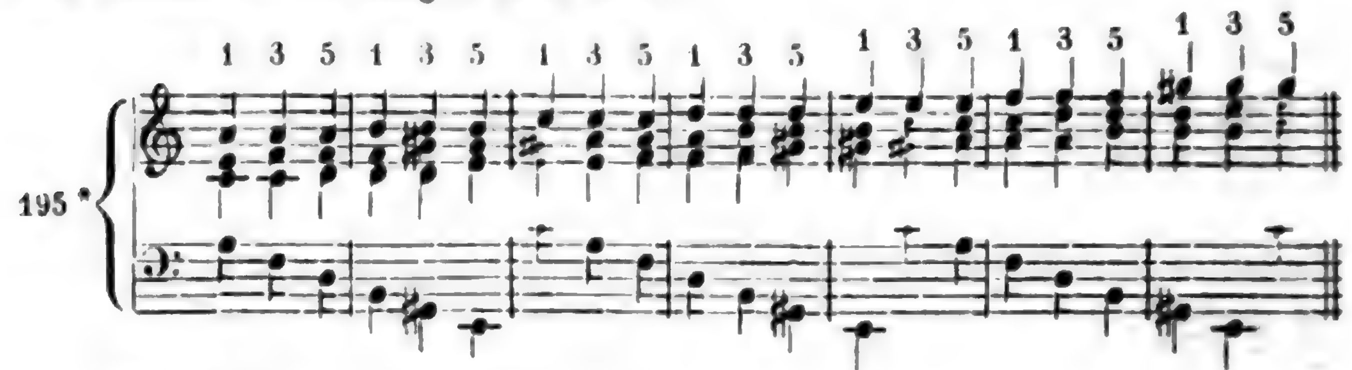
Dritter Abschnitt.

Zweite Harmonieweise in Moll.

Die erste Harmonieweise hat sich leicht und vortheilhaft von Dur auf Moll übertragen lassen; das einzige Neue ist der Nonen-Akkord gewesen. Versuchen wir nun die zweite Harmonieweise; es fragt sich dabei: welche Akkorde sich zur Begleitung jeder Stufe in der Molltonleiter darbieten. Wir untersuchen, wie früher (S. 100) in Dur zuerst, welche

A. Dreiklänge in Moll

wir besitzen. Sie zeigen sich hier.



Wir finden in dieser Uebersicht

1. zwei Molldreiklänge, auf *a* und *d*,
2. zwei Durdreiklänge, auf *e* und *f*,
3. zwei verminderte Dreiklänge, auf *h* und *gis*.

Ausserdem treffen wir noch auf eine Harmoniegestalt, *c–e–gis*, einen Dreiklang (wie es scheint) mit grosser Terz und übermässiger Quinte. Da wir dergleichen noch nicht kennen und durch keine innre Nothwendigkeit auf sie geführt werden (wie früher auf Dominant- und Nonen-Akkord), so wollen wir uns ihrer enthalten, bis wir sie systematisch kennen lernen.

Den verminderten Dreiklang kennen wir schon aus Dur; er erschien uns da als ein vom Dominant-Akkord — durch Weglassung des Grundtons — gemachter. Da wir in jeder Durtonart nur einen Dominant-Akkord haben, so konnte sich in jeder auch nur ein verminderter Dreiklang finden. Hier in Moll treffen wir auf zwei; nur der eine (*gis–h–d*) ist ohne Weiteres aus dem Dominant-Akkorde (*e–gis–h–d*) herzuleiten; der andre (*h–d–f*) ist mit jenem erstern im Nonenakkorde

* Aus der dritten Harmonieweise in Dur wissen wir, dass einige zu heftige Stimmschritte vermieden werden können, wenn wir nicht die Mittelstimmen an die Oberstimme heranzwingen. Hier kommt es aber zunächst auf Uebersichtlichkeit in der gewohnten Weise an.

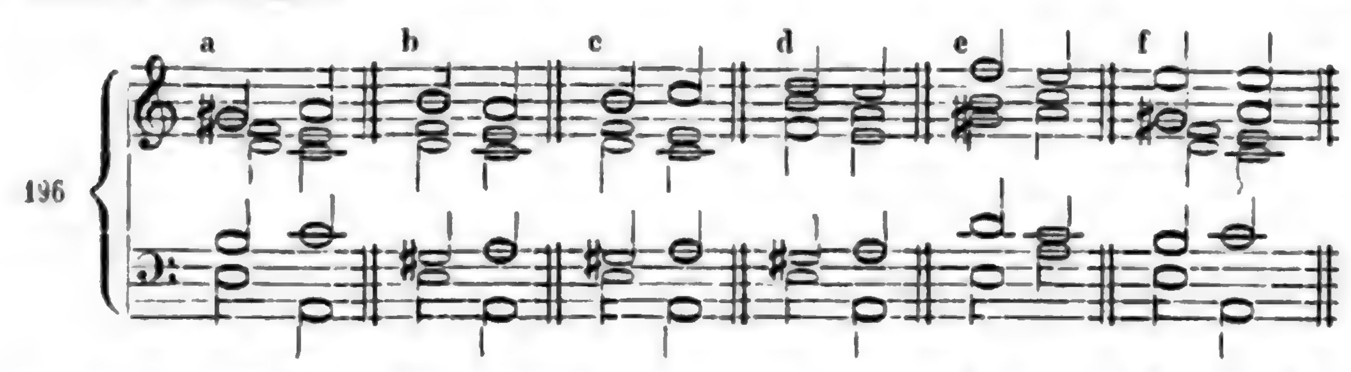
e – gis – h – d – f
gis – h – d
h – d – f

enthalten.

B. Dominant- und Nonenakkord.

Der Dominantakkord darf in Moll wie in Dur zu jedem seiner Töne gesetzt werden, wofern seine Auflösung richtig erfolgen kann.

Ebenso darf der Nonenakkord zu allen in ihm enthaltenen Tönen gebraucht werden, vorausgesetzt, dass es möglich, ihm in allen Stimmen richtige Fortschreitung zu geben. Wir setzen also unsern Nonen-Akkord in *A* moll



zu *gis*, wenn dies hinaufgeht (*a*) nach *a*, — zu *h*, wenn dies (bei *b* und *c*) nach *a* oder *c* geht, — zu *d* (bei *d*), wenn dies nach *c* hinabgeht, — zu *f* (bei *e*), wenn dies nach *e* hinabgeht.

Kann er nicht auch zur Oktave seines Grundtons gesetzt werden, wie oben bei f? — Es ist allerdings möglich. Allein man erwäge, welch' ein Tongemenge daraus entsteht! Ohnehin ist der Nonen-Akkord mit Tönen beladen, um nicht zu sagen überladen; nicht blos, weil er fünf Töne hat, sondern weil er mit denselben die eigentliche Gränze des Tonsystems, die Oktave, überschreitet. Wozu sollte da noch ein sechster durchaus überflüssiger Ton, die Oktave des schon vorhandnen Grundtons? — Bei der Auflösung bleibt sie als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen; diese ist aber nicht blos entbehrlich, sondern wird auch schon durch die Auflösung der None gewonnen.

Nicht auf noch grössere Tonhäufung haben wir zu denken, sondern vielmehr auf Tonerleichterung für den Nonen-Akkord. Schon oben (S. 163) haben wir daher die Quinte des Nonen-Akkordes aufzugeben beschlossen. Bisweilen, ja oft wird es noch zusagender sein, den Grundton desselben wegzulassen, mithin aus dem Nonen-Akkorde

e – gis – h – d – f
gis – h – d – f,

einen Septimen-Akkord zu machen, — so wie früher aus dem Septimen-Akkord' auf der Dominante einen Dreiklang. Dieser neue Septimen-Akkord enthält lauter kleine Terzen, lauter kleine Quinten, schliesst zwei verminderte Dreiklänge in sich (die oben, S. 164, unter *A* gefundnen), heisst daher

verminderter Septimen-Akkord.

Besinnen wir uns nun einmal auf die aus der Dominante in Moll gewonnenen Harmonien. Es sind

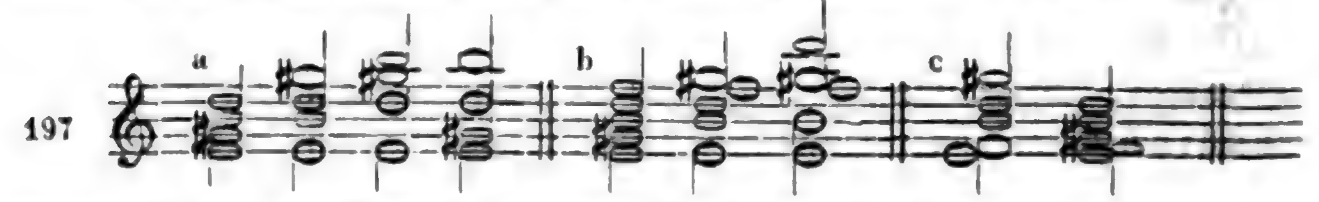
1. *e – gis – h*,
2. *e – gis – h*, – und *d*,
3. *e – gis – h*, ... *d*, - und *f*,
4. *gis – h*, ... – *d*, —*f*,
5. *gis – h*, ... – *d*,
6. *h*, ... – *d*, ... —*f*;

ihrer sechs: ein grosser Dreiklang, zwei verminderte Dreiklänge, zwei Septimen-Akkorde, ein Nonen-Akkord*. Die unter 2 bis 6 genannten folgen alle demselben Gesetz, das für den Dominant-Akkord gegeben ist. Wir stellen dies so dar:

```
                h  –  d  –  f
        gis  –  h  –  d  –  :
        gis  –  h  –  d  –  f
e  –  gis  –  h  –  d  –  :
e  –  gis  –  h  –  d  –  f
|       |     /  \      |      |
a       a            c      e
```

nämlich in all' diesen Akkorden geht *e* nach *a*, *gis* nach *a*, *d* nach *c*, *f* nach *e*, *h* nach *a* oder *c*. Hiernach wissen wir nun, wie sie behandelt und wo sie angewendet werden können. Wie weit der Dominantdreiklang an diesem Gesetz Theil nimmt, ist im Anhang F gesagt.

Noch eine letzte Bemerkung brauchen wir für den Nonen-Akkord. — Wegen seiner Ueberladenheit, — da er gleichsam nur ein aufgetriebner oder übertriebner (über die Gränze, die Oktave, getriebner) Dominant-Akkord ist, — giebt er bei häufiger Anwendung dem Satze leicht ein schwülstiges Wesen und zeigt sich nicht so bequem behandelbar, als andre Akkorde. Dreiklänge und Dominant-Akkorde vertragen es, dass man ihre Töne beliebig umstelle, — *a* —
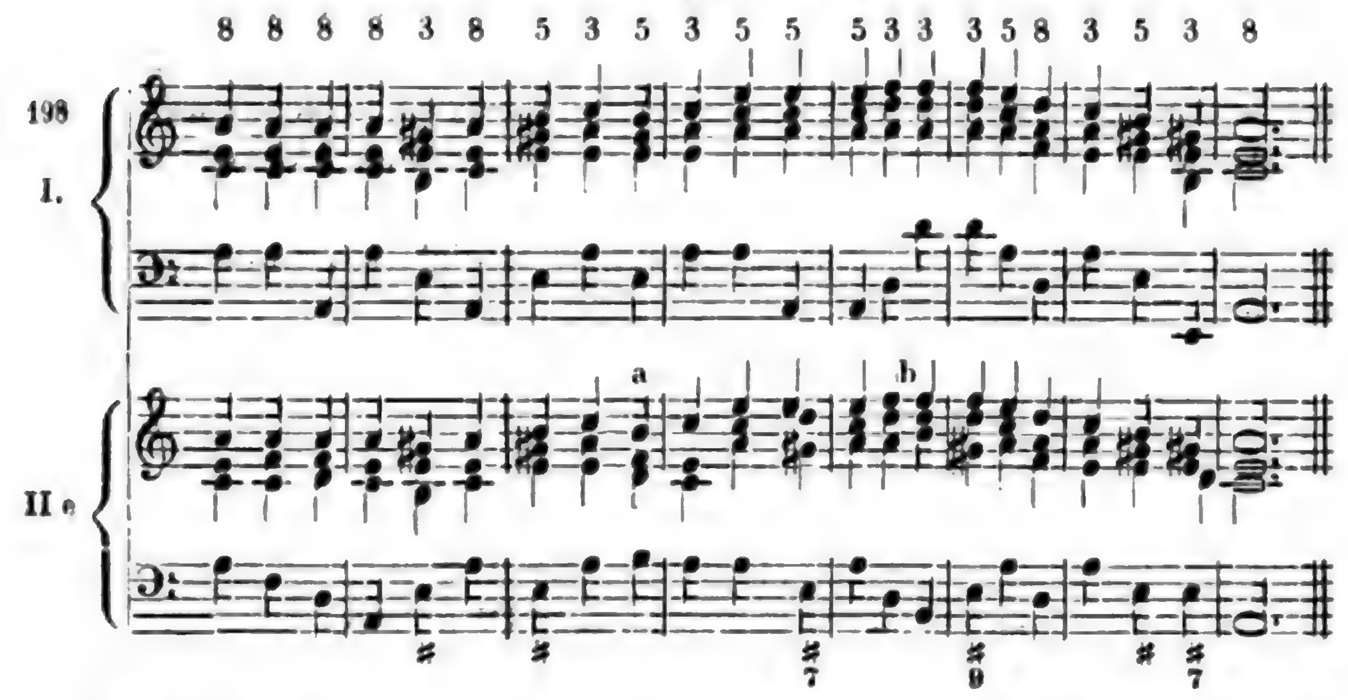
197 

während bei dem Nonen-Akkorde (man sehe *b*) leicht verwirrende Zusammenklänge, ja (wie bei *c*) wahrhaft sinnwidrige Reibungen zwischen Terz oder Grundton und None entstehn.

---

* Man kann diese sechs Akkorde unter dem gemeinschaftlichen Namen der »Dominantharmonien« zusammenfassen.

Nun können wir an die Bearbeitung der zweiten Harmonieweise in der aus Dur bekannten Ordnung (S. 103) gehn. Hier ein Beispiel.



Bei I. sehen wir die Melodie (der absichtlich Aehnlichkeit mit No. 112 gegeben ist) nach erster Harmonieweise bearbeitet, bei II. die zweite Harmonieweise besonders zur Abhülfe der Dürftigkeit in der ersten Bearbeitung angewendet. Bei *a* wird der verminderte Dreiklang auf *h* in einer Weise eingeführt, die eine Quintenfolge (eine grosse Quinte nach einer kleinen (vergl. S. 162) zur Folge hat; die Behandlung bei I. wäre vorzuziehn. Bei *b* tritt derselbe Akkord auf, scheint sich aber nicht nach *a–c–e* aufzulösen; indess er ergänzt sich nur erst und wird zum Nonen-Akkorde, von dem er ohnehin ein Theil ist. Dann folgt die Auflösung.

Indem die Einübung dem Schüler überlassen bleibt[23], schliessen wir mit einer gerade hier, bei der Aufstellung aller in Moll aufgefundnen Harmonien, nahe tretenden Betrachtung.

Die Molldreiklänge fanden wir (S. 97) trüber und minder zufriedenstellend, als die in der Natur begründeten Durdreiklänge. Die Molltonleiter musste sich ungleichartiger gestalten, als die Durtonleiter. Blicken wir auf die Harmonie, so finden wir in Dur drei grosse und

---

e Gen. B. Man bemerkt hier unter einigen Basstönen Kreuze; zur Erläuterung diene:

9 Kreuze, Bee, Widerrufungszeichen ohne Ziffer, zu der sie gehören, beziehn sich auf die Terz und erhöhn, erniedrigen dieselbe oder stellen die vorherige Tonhöhe wieder her, wie sie vor der die Terz angebenden Note gethan hätten.

Oben also soll der fünfte und siebente Akkord nicht *e-g-h*, der erste im sechsten Takte nicht *e-g-h-d-f* (wie die Vorzeichnung mit sich bringt) sondern *e-gis-h* und *e-gis-h-d-f* heissen.

23 Neunzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XI gegebnen Melodien in der aus den Duraufgaben bekannten Weise.

drei kleine Dreiklänge, alle geeignet als tonische Dreiklänge Schluss und Befriedigung zu gewähren, dagegen in Moll nur zwei grosse und zwei kleine; Dur bietet also sechs, Moll nur vier Ruhepunkte. Dagegen finden wir in Dur einen, in Moll zwei verminderte Dreiklänge, von den Septimen- und Nonen-Akkorden zu geschweigen; jedenfalls einen der Auflösung bedürftigen, also in sich unbefriedigten Akkord mehr.

Ueberall zeichnet sich der Mollkarakter als trüber, unbefriedigender, unruhiger, der Durkarakter als heller, in sich befriedigter, ruhiger und fester.

Vierter Abschnitt.

Dritte Harmonieweise in Moll.

Die dritte Harmonieweise führt uns bekanntlich (S. 136) die Umkehrungen zu. Nach dem schon früher hierüber Gesagten bleibt nur wenig zu bemerken.

Zunächst lassen alle Dreiklänge, — grosse, kleine und verminderte, — in Moll eben so wohl, wie in Dur sich umkehren und erhalten in der Umkehrung die von dorther bekannten Namen.

Dasselbe gilt von den beiden Septimen-Akkorden, — dem Dominant-Akkord' und dem verminderten Septimen-Akkorde.

Ferner werden hier, wie in Dur, alle Umkehrungen behandelt, namentlich die der Septimen-Akkorde und verminderten Dreiklänge aufgelöst, wie ihre Grundakkorde; überall gehn die Töne, wie S. 166 angegeben ist.

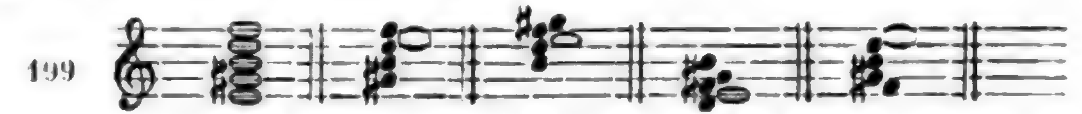
Es bleibt also nur

der Nonen-Akkord mit seinen Umkehrungen

zu betrachten.

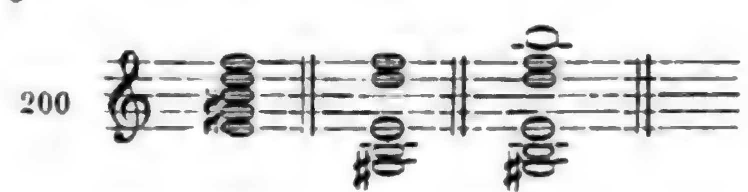
Schon bei der Umstellung der Töne im Grundakkorde fanden wir seine Tonfülle hinderlich. Noch bedenklicher tritt diese bei den Umkehrungen in den Weg; auf den ersten Blick übersehn wir, dass die Umkehrungen, ohne weitere Rücksicht unternommen, die Töne verwirrend in einander schieben würden.

199



Nur in besondern Lagen sind Umkehrungen des Nonen-Akkordes ohne Verwirrung möglich,
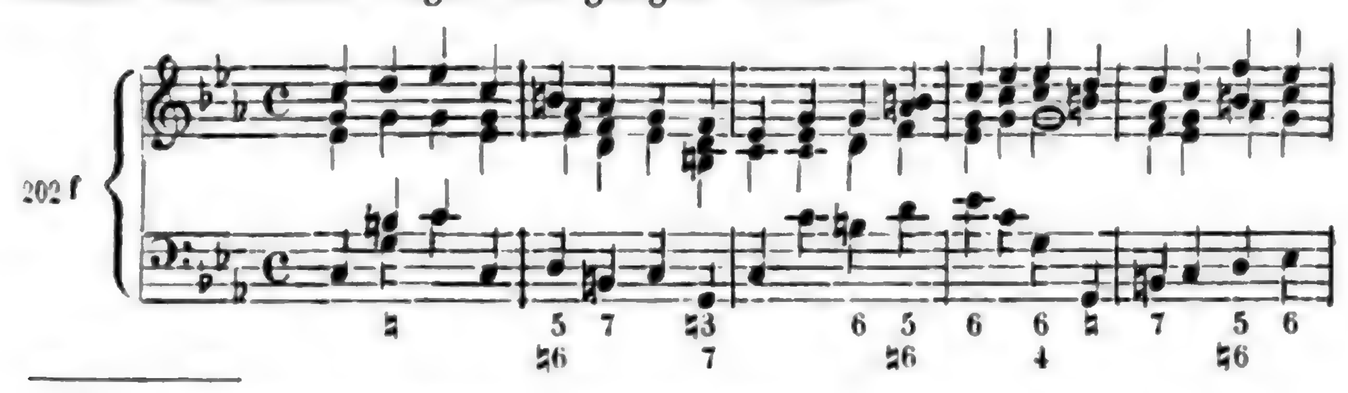
200



und auch hier mit mancherlei Bedenken und Uebelständen verbunden. Wir wollen sie daher nur vorsichtig und mit Auswahl gebrauchen und bedürfen für sie keiner besondern Namen*. Auch die Auslassung der Quinte bringt keine hinlängliche Erleichterung, da, wie wir schon in No. 197 gesehn haben, besonders das Zusammentreffen von Grundton, Terz und None (und Septime) die Harmonie verwirrt.
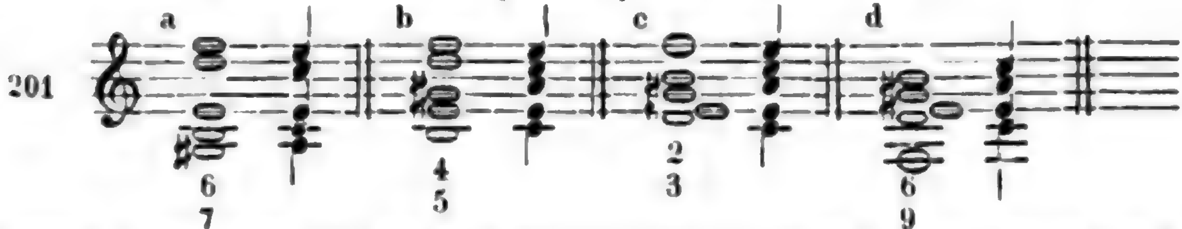
Hiermit sind wir zur Ausführung der dritten Harmonieweise, den S. 141 für Dur ertheilten Vorschriften gemäss, in Stand gesetzt.

Wir geben ein Beispiel für die letzte Bearbeitung; die erstern müssen des Raums wegen übergangen werden.



---

* Wollten wir ihnen dennoch besondre Namen geben, so müssten wir bei der Erfindung der Namen nach denselben Grundsätzen verfahren, wie bei der Benennung der vom Dreiklange und Septimen-Akkorde gemachten Umkehrungen, S. 126. Wir würden jede Umkehrung nach ihren wichtigsten Bestandtheilen benennen, und dazu vom jedesmaligen tiefsten Ton nach den beiden wichtigsten zählen. Diese wären Grundton und None. Die erste Umkehrung (*a*) müsste daher Sextseptimen-Akkord heissen, und mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{6}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{7}$ beziffert werden.
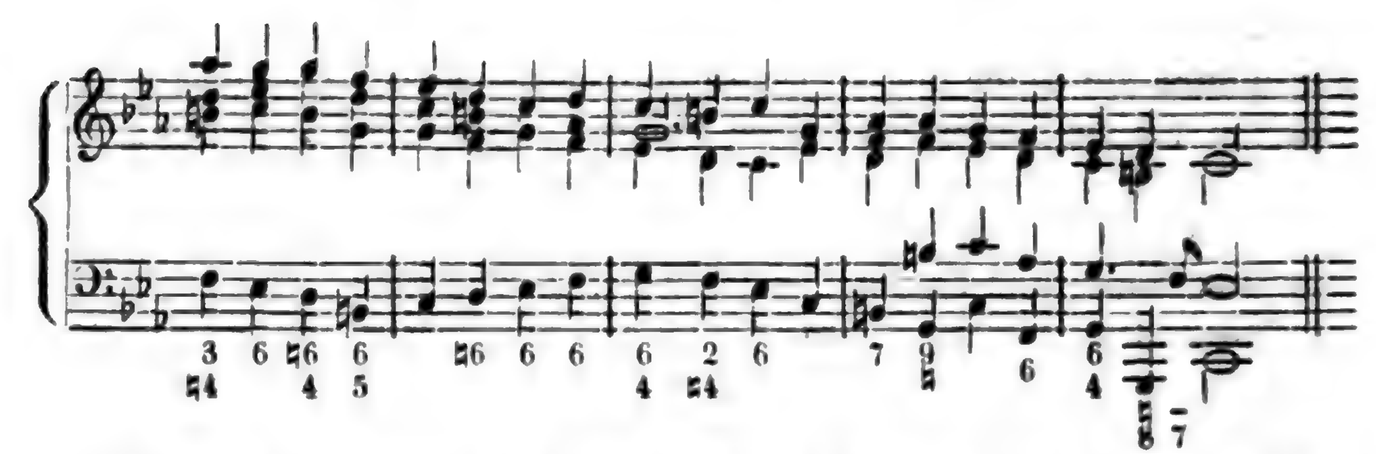


Die zweite Umkehrung (*b*) würde Quartquint-Akkord zu nennen und mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{4}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{5}$ zu beziffern sein; die dritte Umkehrung (*c*) hiesse Sekund-Terz — oder Terz-Sekund-Akkord, und würde mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{2}{3}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{2}$ beziffert; die letzte Umkehrung endlich (*d*) würde (da der eine wichtigste Ton tiefster geworden ist und man nur nach dem andern hinzählen kann) folgerichtig Septimen-Akkord heissen müssen, wenn dieser Name nicht schon vergeben wäre. Zählen wir nach dem dritten wichtigsten Ton hin, der Septime des Grundakkordes (*f*), so erhielten wir den Namen Sext-Septimenakkord, der ebenfalls schon gebraucht ist. Wir wenden uns also an die Terz (den nächst-wichtigen Ton) und erhalten den Namen Sext-Nonenakkord; die Bezifferung wäre $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{9}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{6}$. Nöthig sind uns, wie gesagt, alle diese breiten Namen nicht.

† Gen. B. Man wird bei der vorigen mitgetheilten Generalbass-Anweisung gefühlt haben, dass ihr Vollständigkeit fehlt und sie nur zur augenblicklichen Erläuterung gegeben war. Hier ist der Ort, ihr die nöthige Voraussetzung und Erklärung zu geben.

10 Kreuze, Bee, Widerrufungszeichen vor Ziffern haben dieselbe Bedeutung, wie vor Noten.

Der erste Akkord im zweiten Takte soll, den Ziffern nach, ein Quintsextakkord



Vorerst bemerken wir hinsichts der Konstruktion, dass der Vordersatz mit dem vierten Takt, aber (weniger bestimmt als bisher) auf dem vierten Viertel schliesst; der Schluss des Nachsatzes ist im achten Takte, wird aber unvollkommen durch die Umkehrung der Schlussakkorde, und zieht einen Anhang nach sich, der dem sechsten und siebenten Takte nachgebildet ist.

Soviel zur Vorbereitung der Uebungen in dritter Harmonieweise in Moll[24]. Auch in Harmoniegängen, soviel sich deren in Moll ergeben, und Liedgrundlagen muss der Schüler sich jetzt wieder versuchen und zu deren Belebung rhythmische Figuration (S. 151) anwenden.

---

auf *d* sein. Da die Vorzeichnung *b es* und *as* vorschreibt, so müsste derselbe *d-f-as-b* heissen. Allein nicht dieser Akkord (der in *C* moll unmöglich), sondern *d-f-as-h* ist gemeint; die Sexte des tiefsten Tones soll also erhöht — oder genauer: ihre durch die Vorzeichnung bewirkte Erniedrigung soll wieder aufgehoben werden. Dazu ist bekanntlich vor der Note der Sexte ein ♮ erfoderlich; und eben so wird es vor die Ziffer gesetzt.

Hiermit erst ist erklärlich, dass ein chromatisches Zeichen ohne Ziffer auf die schon im Dreiklang unerlässliche Terz bezogen wird. Der zweite Akkord oben müsste der Vorzeichnung nach *g-b-d* heissen; das ♮ unter dem Basse erhöht die Terz *b* auf *h*.

Dass eine 9 den Nonenakkord bedeutet, versteht sich nach der Anweisung (S. 162) von selbst, da jede Ziffer zunächst das Intervall, dann aber den Akkord bedeutet, den sie benennt, z. B. eine $\frac{4}{5}$ den Quartquintakkord, die erste Umkehrung des Nonenakkords.

Um kürzere Bezeichnung zu gewinnen ist festgesetzt:

11 statt Kreuze vor die Ziffern zu setzen, kann man letztere auch in dieser Weise

2 3 4 5 6 7

durchstreichen.

24 Zwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung der in der Beilage XII gegebnen Melodien nach der für Dur gezeigten Weise.

Einundzwanzigste Aufgabe: Bildung und Durchübung von Harmoniegängen und Liedgrundlagen in bekannter Weise.

Fünfter Abschnitt.

Der Nonenakkord im Durgeschlecht.

Die Auffindung des Nonen-Akkordes und des aus ihm gebildeten verminderten Septimen-Akkordes ist ein so entschiedner Gewinn, dass es nahe liegt, denselben auch für die Durtonarten zu wünschen. Wenn wir auch in der Behandlung derselben keine Nöthigung gefunden (wie S. 161 bei den Molltonarten), zum Nonen-Akkorde vorzudringen, so haben wir doch jetzt Anlass, letztern auch in Dur zu suchen, da wir ihn kennen.

In Moll fanden wir den Nonen-Akkord auf der Dominante; er war ein Dominant-Akkord mit zugefügter None. Folglich setzen wir dem Dominant-Akkord in Dur ebenfalls eine None — und zwar die in Dur vorfindliche — zu, z. B. in *A* dur:

e – gis – h – d
e – gis – h – d . . . . und . . . . *fis*,

und haben hiermit den Nonen-Akkord in Dur gebildet.

Dieser unterscheidet sich vom Nonen-Akkord in Moll —

e – gis – h – d – f
e – gis – h – d – fis

nur durch die None, die in Moll klein, in Dur aber gross ist. Daher heisst der Nonen-Akkord in Moll der kleine, und der in Dur der grosse Nonen-Akkord *.

Da der grosse Nonen-Akkord eben so gebildet ist, wie der kleine, so folgt er auch denselben Gesetzen.

Zunächst also können wir ihn nicht blos durch Weglassung der Quinte erleichtern, sondern auch aus ihm durch Weglassung des Grundtons einen neuen Septimen-Akkord, z. B. in *C* dur aus

g – h – d – f – a
h – d – f – a

machen **. Diesem Septimen-Akkorde haben wir gar nicht nöthig, einen besondern Namen zu geben ***; er ist dazu nicht wichtig genug, so wenig wie eine Reihe andrer Septimen-Akkorde, die wir noch zu erwarten haben.

---

* Hierzu der Anhang H.

** Auch diese Akkorde sind unter dem gemeinschaftlichen Namen der Dominantharmonien (Anm. S. 166), wenn man sich desselben bedient, mitbegriffen.

*** Einige Theoretiker nennen ihn den kleinen Septimen-Akkord, weil seine Terz, Quinte und Septime klein sind. Die Bildung des Namens ist richtig, der Name selbst aber entbehrlich; — oder man müsste alle Septimen-Akkorde benennen, was eben so lästig als unnütz wäre.

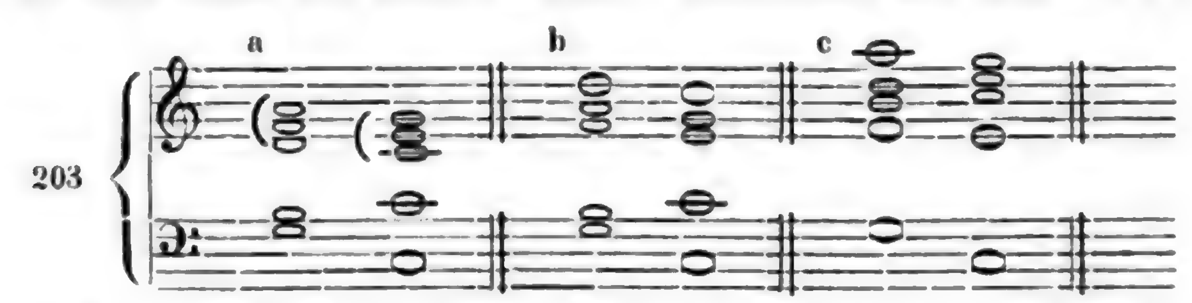
Sodann gilt von den Umkehrungen des grossen Nonen-Akkordes, was oben (S. 168) von denen des kleinen gesagt worden.

Endlich folgt der grosse Nonen-Akkord auch in seiner Auflösung dem Gesetz des kleinen, wie hier im Schema

g – *h* – *d* – *f*
g – *h* – *d* – *f* – *a*
h – *d* – *f* – *a*
h – *d* – *f*

c *c* *e* *g*

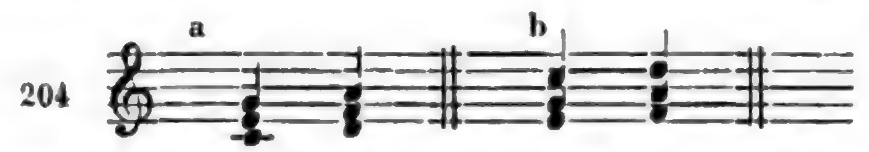
(nach dem Vorbild des frühern Schema's S. 166) kurz angegeben ist. — Es kann dabei nur Eins auffallen. Betrachten wir hier bei *a* —



die Auflösung des Nonen-Akkords mit abwärts gehender Quinte, so sehen wir, dass dieses Intervall im Fortschreiten mit der None Quinten bildet. Trifft also unsre Regel, dass die Quinte auf- oder abwärts schreiten dürfe, hier etwa nicht zu? — Doch. Nicht in der Natur des Akkordes und in der Führung seiner Quinte liegt der Fehler, sondern in der gar nicht nothwendigen Stellung seiner Töne. Bei *b* geht die Quinte abwärts, ohne einen Fehler hervorzurufen; — bei *c* geht sie aufwärts. Also nur wenn die Quinte unter der None steht, kann sie nicht abwärts gehn, ohne Fehler zu machen *.

Hiermit sind wir in den Stand gesetzt, die neuen Harmonien in Dur einzuführen **. Wie zuvor die Molltonarten, so haben jetzt auch
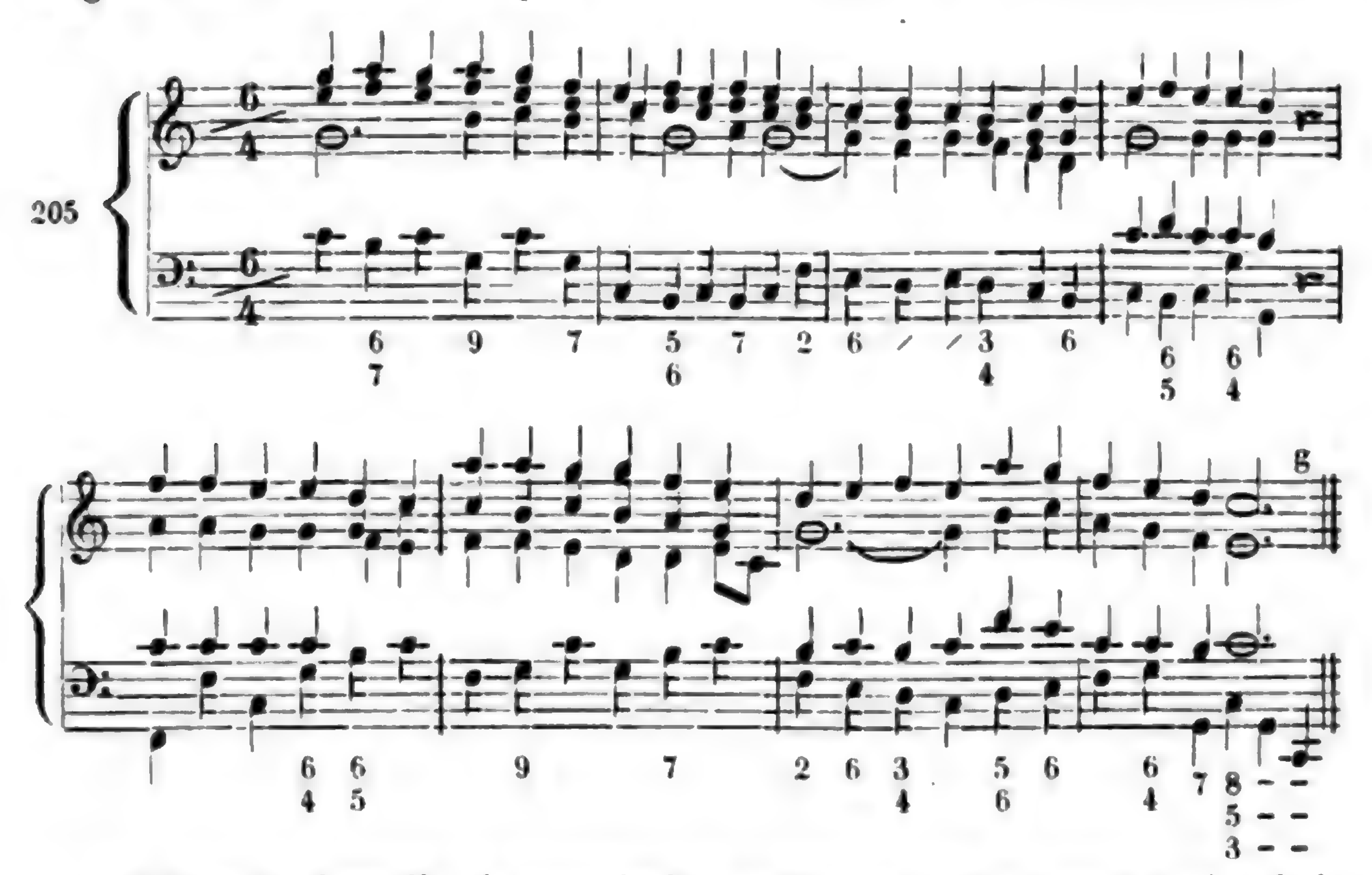
* Dass dies nicht dem Akkorde beizumessen ist, zeigt No. 203, *b*. Oder wollte man etwa behaupten, dass Grundtöne nicht aufwärts schreiten dürfen, weil sie hier bei *a*



mit der Oberstimme Quinten bilden? — Bei *b* gehen dieselben Grundtöne in denselben Akkorden und mit derselben Nebenstimme (*g*-*a*) aufwärts, ohne Quinten zu machen.

** Nun können wir die S. 167 gemachte Bemerkung schärfer und vollständig fassen. Das Durgeschlecht bietet jetzt sechs feste und vier bewegliche Akkorde, — unter den letztern die verstanden, bei denen man nicht stehn bleiben und schliessen kann, die man vielmehr auflösen, fortführen muss. Das Mollgeschlecht dagegen bietet vier feste und fünf bewegliche Harmonien.

die Durtonarten zwei neue Grundakkorde erhalten: den grossen Nonen-Akkord und den daraus gebildeten Septimen-Akkord, beide mit ihren Umkehrungen. Diese Akkorde können zu allen in ihnen enthaltnen Tönen der Melodie angewendet werden, wenn dies ohne Herbeiziehung falscher Fortschreitung, ohne Tonverwirrung und zusammenhängend möglich ist. Hier ein Beispiel.



Ehe wir dasselbe harmonisch zergliedern, sind noch einige beiläufige Bemerkungen zu machen.

Wir sehen, dass das Ende des Vordersatzes und sogar der Schluss des Ganzen auf die Mitte des Taktes fällt. Allein, wie wir aus einfachen Taktarten zusammengesetzte gemacht haben (S. 44), blos um nicht zuviel kleine Taktabschnitte zu erhalten und die vereinigten Töne je zweier Takte enger verbunden vorzutragen; so können und müssen wir umgekehrt in der zusammengesetzten $\frac{6}{4}$ Taktart die zum Grunde liegende $\frac{3}{4}$ Taktart sehen. Wir haben daher eine Periode von zweimal acht Dreivierteltakten vor uns, und die Schlüsse fallen regelmässig auf den jedesmaligen achten Takt; nur ist diese ursprüngliche Gestalt verhüllt, zwei und zwei Takte sind zusammengeschrieben und werden verbundner vorgetragen; nur das erste von sechs Vierteln erhält vollen, das vierte (ursprünglich ebenfalls ein erstes) erhält nur mindern Nachdruck. Dass folglich der Schlussmoment selbst allerdings minderes Gewicht hat, als in der ursprünglichen Taktart, ist unver-

---

g Gen. B. Für die Bezifferung des letzten Takts diene die Anweisung:
12 Horizontale Striche hinter einer Bezifferung deuten an: dass derselbe Akkord zu den nachfolgenden Basstönen, unter denen sich die Striche finden, beibehalten werden soll.

kennbar; aber zu dem fliessenden Gange des Ganzen wird er immer noch bezeichnend und befriedigend genug sein. — Im Vordersatze ist der Schlussakkord gar auf das fünfte Viertel geschoben, also noch mehr geschwächt.

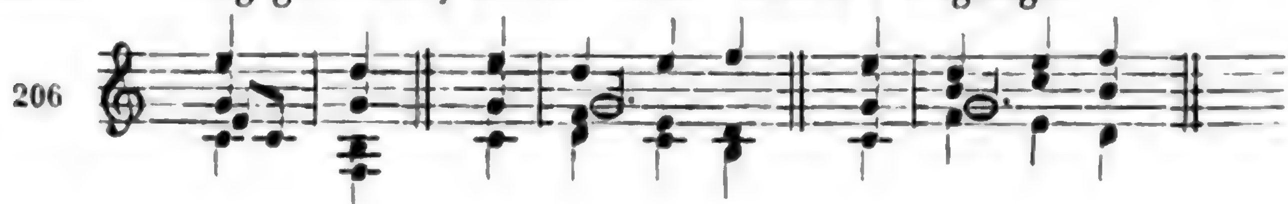
Im ersten, zweiten und siebenten Takt ist ein in mehrern Akkorden sich wiederholender Ton, *g*, in eine Note grösserer Geltung zusammengezogen worden. Dass dies an der Harmonie nichts ändert, ist sogleich klar; es ist blos eine rhythmische Form, den Akkorden äusserlich feste Verbindung zu geben.

Nun zur Behandlung selbst. — Wir haben jetzt gar viele Wege, eine Melodie zu harmonisiren, denn jeder unsrer Töne kann mit mehrern Akkorden begleitet werden. Gleich der zweite Ton z. B., *a*, könnte sein: Grundton (oder Oktave) des kleinen Dreiklangs, Terz des Unterdominant-Dreiklangs, Quinte des kleinen Dreiklangs auf *d*, Septime des Septimen-Akkordes auf *h*, None des Nonen-Akkordes, der Umkehrungen all' dieser Akkorde nicht zu gedenken, in denen *a* möglicherweise in der Oberstimme stehen könnte. Es ist Sache des Jüngers, alle diese Möglichkeiten durchzuversuchen und sich über den Erfolg aufzuklären. Hier ist natürlich nur zu Einer Durchführung Raum, und in dieser (die mehrere andre vorgängige voraussetzt) ist nicht immer das Nächstliegende ergriffen, sondern oft das Lehrreichere.

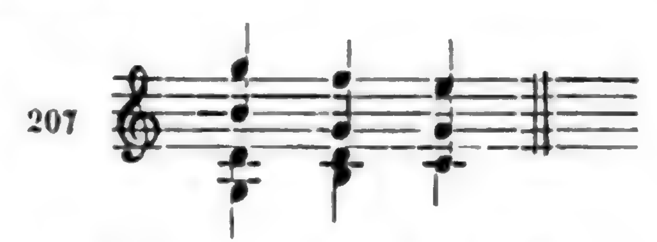
Der Bass beginnt, das erste Motiv der Melodie (*g*, *a*, *g*) auf seine Weise, in der Umkehrung, nachzuahmen; dann, um seinen Karakter nicht zu verweichlichen, ergreift er Grundtöne.

Im zweiten Takt ist der Septimen-Akkord *h-d-f-a* willkührlich angebracht; der Quintsext-Akkord *h-d-f-g* wäre das Nähere, Fliessendere gewesen. Indess kann jener Akkord als Erinnerung an den Nonen-Akkord des vorigen Taktes gelten, da ohnehin der zweite Takt dem ersten nachgebildet ist. Eben desshalb wiederholt auch der Bass sein erstes Motiv; er hat sich zwar weit von den andern Stimmen entfernt, aber blos, um nicht dasselbe Motiv auf derselben Tonhöhe zu wiederholen, sondern neuer und körniger in der Tiefe zu wirken. Ist doch auch die Melodie hinabgeführt!

Besser motivirt erscheint der obige Septimen-Akkord im sechsten Takte, wo mit Hülfe der Septime die Oberstimmen einen fliessenden Sextengang machen. Der Tenor muss bei der Auflösung des Akkordes zwar hinaufschreiten, geht aber wieder abwärts in den nächsten Akkordton, um das folgende *h* bequemer zu erreichen. Hätte man nicht diesen Ausweg getroffen, so wär' unter diesen Fortgängen



und ähnlichen die Wahl gewesen. Uebrigens würde die Harmonie auch durch den Quintsext-Akkord



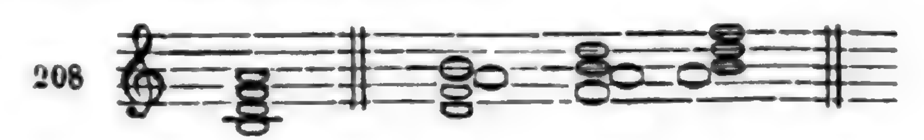
milder und einfacher geworden sein. Den Nonen klebt leicht (wie schon S. 166 gesagt ist) Uebertriebenheit und Schwülstigkeit an; diese bleibt — wegen des Uebergriffs in die andere Oktave — mehr oder weniger an ihnen haften, selbst wenn sie sich durch Weglassung des Grundtons als Septimen darstellen.

Noch günstiger ist die Einführung desselben Akkordes als Quintsext-Akkord im folgenden Takte. Näher hätte auch hier der Dreiklang der Unterdominante gelegen. Allein derselbe hat schon im fünften und sechsten Takte, besonders bei dem Eintritte des Nachsatzes, seine Rolle gespielt, wird auch zum Schlusse noch einmal bedeutend mitwirken; man würde diese Wirkungen schwächen und einförmig werden, wollte man ihn noch dazwischen einführen.

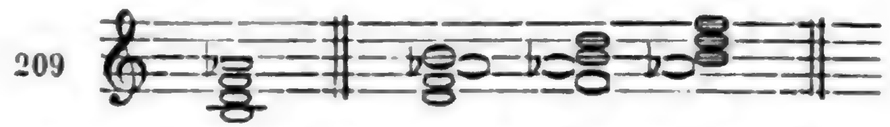
Warum ist im ersten Akkorde die Quinte verdoppelt? Diese und die weitern Fragen können dem eignen Forschen des Jüngers überlassen bleiben. Nur eine Bemerkung folge zum Schlusse.

Schon bei der Beurtheilung von No. 205 ist gelegentlich der neue Septimen-Akkord zwar richtig, aber nicht günstig angebracht befunden worden, während der Dominant-Akkord überall gutgeheissen werden konnte, wo er nicht etwa Fehler oder ganz bestimmte Missstände (z. B. Verdopplung der Terz im folgenden Akkorde) nach sich zog. Dessgleichen haben wir den verminderten Dreiklang im Vergleich zum Dominant-Akkord eng und verkümmert, die Nonen-Akkorde überladen und schwülstig nennen müssen; ja, wenn wir den Dominant-Akkord mit dem Durdreiklang vergleichen, so finden wir diesen für sich allein befriedigend, jenen nach Auflösung verlangend, — das heisst: Befriedigung nicht in sich findend, sondern ausser sich suchend. Ueberall zeigt sich der abgeleitete Akkord minder frei, frisch, befriedigend, als der Stamm-Akkord, von dem er abgeleitet ist. Ueberall sind die Harmonien, je näher dem Ursprung, um so frischer und kräftiger.

Dies zeigt sich auch im Gebrauche. Die Umkehrungen des Nonen-Akkordes waren möglich, aber nicht leicht und oft anwendbar, selbst blosse Tonumstellungen konnten verwirrend ausfallen. Die Umkehrungen des neuen Septimen-Akkordes

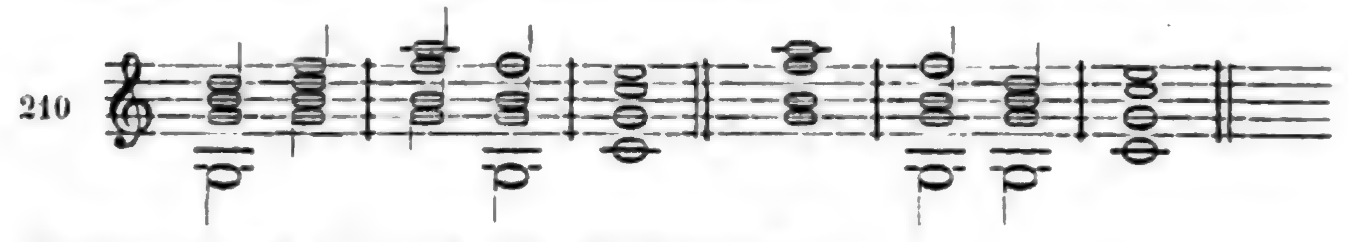


wird man ebenfalls nicht so wohlgestaltet und behandelbar finden, als die des Dominant-Akkordes, während — beiläufig gesagt — die des verminderten Septimen-Akkordes

209 

zwar leicht behandelbar sind, aber dem Klange nach keine andre Wirkung hervorbringen, als neue verminderte Septimen-Akkorde auf dem jedesmaligen tiefsten Ton; eine Bemerkung, die in der Modulationslehre Frucht bringen wird.

Daher wird man das Zurückgehn von abgeleiteten Akkorden auf die ihnen vorhergehenden einfachern, z. B.

210 

durchaus nicht leer und unbefriedigend finden.

Um den Nonenakkord und den aus ihm gebildeten Septimenakkord in Dur sich eigen zu machen, bedarf es blos einiger Versuche[25].

Nachtrag.

Neue Freiheiten des Dominant-Akkords.

Hiermit schliesst der Kreis von Harmonien, die sich unmittelbar aus der ersten Grundharmonie (S. 57) mit den Tönen der Dur- und Molltonleiter entfalten *.

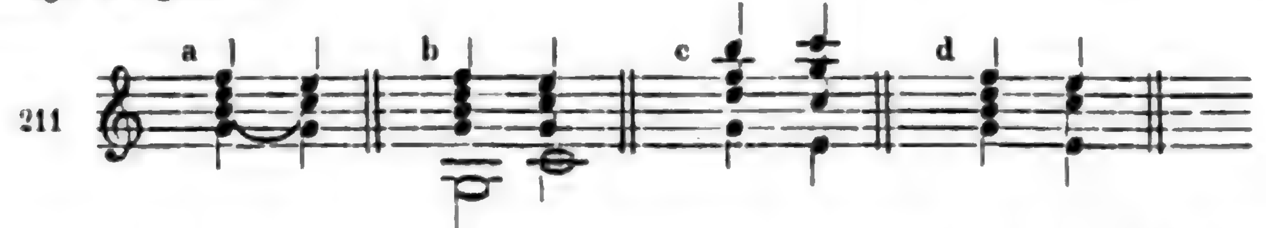
Unter allen Akkorden hat sich der Dominant-Akkord am geschäftigsten und fruchtbarsten erwiesen; er hat den verminderten Dreiklang und beide Nonen-Akkorde mit ihren Septimen-Akkorden nach sich gezogen. Schon S. 111 haben wir ihm freiere Fortschreitung verstattet; in den Mittelstimmen, von andern Tönen gedeckt, durfte seine Terz hinab-, seine Septime hinaufgehn, um den folgenden Akkord nicht unvollständig zu lassen. Jetzt muss uns näher liegen, die Verbindung der Akkorde zu begünstigen. Wir können daher dem Grundton des Dominant-Akkordes gestatten, als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen zu bleiben (*a*) (wie schon in No. 114 geschehn), gleichsam als wär' er

---

25 Zweiundzwanzigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XIII gegebnen Melodien, nöthigenfalls nochmalige Bearbeitung einiger ältern mit Benutzung der neugewonnenen Akkorde.

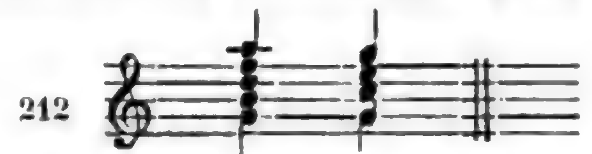
* Wiefern auch der kleine Dreiklang als Ableitung aus dem grossen angesehn werden könne, ist in der Musikwissenschaft zu erörtern.

nur die Oktave eines ausgelassnen Grundtons (*b*), oder auch allenfalls — doch nur unter besondern Umständen, zu Gunsten der Stimmführung — (*c*) in die Terz, statt in den Grundton des folgenden Dreiklangs zu gehen,



während die Septime, von andern Stimmen gedeckt (No. 117) hinaufgeht. Denn sollte auch sie, nach ihrer eigentlichen Weise, in die Terz gehn, so würde der Fortschritt beider Aussenstimmen in die Oktave (*d*) eine Einförmigkeit hervorbringen, die fast die Wirkung wirklicher falscher Oktaven hätte und obenein ihr Gewicht auf die Terz würfe, deren Verdoppelung im Durdreiklang' uns (S. 135) hat bedenklich erscheinen müssen *.

An der Freiheit des Dominantakkordes, seinen Grundton liegen zu lassen, kann der Nonen-Akkord unbedenklich Theil nehmen,



an der andern Freiheit, die Septime hinauf- und den Grundton in die Terz zu führen, nicht, weil die Septime von der mitgehenden None genöthigt wird, ihrem natürlichen Gange treu zu bleiben.

Allerdings können noch mehr Abweichungen von dem regelmässigen Stimmgang, als hier erwähnt oder gebilligt sind, unter gewissen Umständen statt finden. Nur ist für den Jünger auf diesem Punkte der Lehre die Zeit, sich kühner von dem Regelmässigen zu entbinden, noch nicht gekommen. Ueberhaupt haben eben die weniger Unterrichteten von solchen Freiheiten nicht selten unrichtige Vorstellungen; sie halten sie oft nur darum für zulässig, ja unentbehrlich, weil ihnen die regelmässigen Entwickelungen nicht alle vor Augen stehn; ja, sie schätzen sie wohl gar als Neuheit und Zierde der Kunst, wo sie blos Nothbehelf ungenügender Kenntniss sind. — Der wahre Künstler wird vor der freiesten und kühnsten Abweichung von der bisherigen Regel nicht zurückschrecken. Aber eben so fern, als furchtsame Zurückhaltung, wird ihm Frivolität und Verwegenheit bleiben. Er wird daher in seinem Bildungsgang und in der reifen Prüfung seines Werks allen regelmässigen Entwickelungen folgen, und erst dann weiter gehn, wenn sein Ziel, die Verwirklichung seiner Idee, offenbar jenseits der bisherigen Regel liegt.

* Vergleiche den Anhang D.

Siebente Abtheilung.

Die harmonische Figuration.

Alles, was wir seit dem Austritt aus der Naturharmonie gebildet haben, leidet an einer Schwerfälligkeit, deren Dasein und Grund schon S. 112 aufgedeckt worden ist und der auch durch die rhythmische Figuration (S. 151) nur zum kleinsten Theil hat abgeholfen werden können. Der Grund dieser Schwerfälligkeit lag darin, dass wir stets in Akkorden einhergingen und dabei nicht anders zu verfahren wussten, als dass die vier Stimmen (oder gelegentlich die drei oder fünf Stimmen) von einem Akkorde zum andern stets gleichzeitig auftraten und fortrückten.

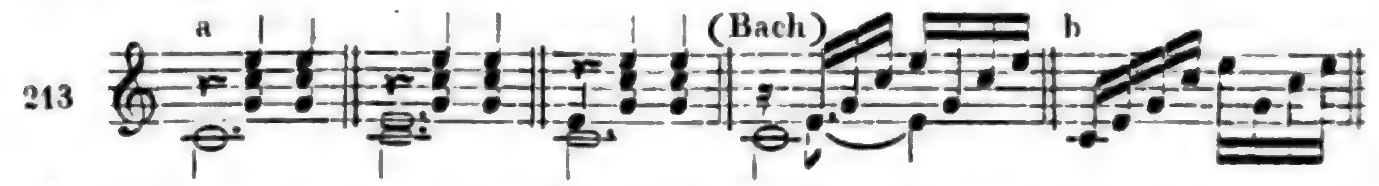
Ist diese Gleichzeitigkeit wirklich nothwendig?

Keineswegs. Ein Akkord ist die terzenweise Verbindung von drei oder mehr Tönen; daraus folgt keineswegs, dass diese Töne gleichzeitig hervortreten müssen; schon in No. 64 haben wir die Töne des *C*-Dreiklangs einzeln nach einander gesetzt, in No. 97 sind zwei Töne desselben Akkordes nach einander aufgetreten. Es ist uns also nichts Neues, von dieser Gleichzeitigkeit ganz oder theilweise abzulassen, wir sind nur mit allzuviel andern Dingen beschäftigt gewesen, um diese Form der Darstellung für Akkorde bis hierher zu benutzen.

Lassen wir alle oder einige Töne eines Akkordes nach einander auftreten, so nimmt derselbe damit, soweit die Töne nach einander folgen, melodische Form an. Die Auflösung eines Akkordes in melodische Form heisst

harmonische Figuration,

gleichviel, ob nur ein Theil des Akkordes die Gleichzeitigkeit aufgiebt, wie hier —

213 

bei *a* in vier Motiven, oder ob alle Töne des Akkordes in melodische Form übergehn, wie bei *b*.

Durch harmonische Figuration wird die Tonlast der Akkorde auf verschiedne Momente vertheilt und dadurch erleichtert, zugleich wird das Spiel der Töne innerhalb jedes Akkordes belebt und der Rhythmik

freiere Bahn eröffnet, der ganze Tonsatz wird leichtbeweglicher und dadurch lebendiger, die Phantasie des Tonsetzers wie des Zuhörers wird dadurch mehr erweckt und angereizt, während der volle Auftritt des Akkordes nichts weiter erwarten lässt, sondern in sich befriedigt. Die Aufdeckung der harmonischen Figuration ist also Gewinn für uns, weil wir diese Form bisher noch nicht benutzt haben, sie ist es aber nicht in dem Sinne, dass sie unbedingten Vorzug vor der harmonischen Form hätte.

Die neue Darstellungsweise wird allen bisherigen Gestaltungen und Aufgaben, den Gängen, den Liedesgrundlagen, der Begleitung gegebner Melodien, — zu Gute kommen und unsrer Bildungskraft einen neuen Weg öffnen. Sie verdient daher fleissige Durcharbeitung, und findet die günstigste Stelle hier, wo vor dem Uebertritt auf einen erweiterten Schauplatz unsrer Thätigkeit die Einprägung des bisher Erlangten an der Zeit ist. Allein sie bringt uns keinen neuen Stoff, sie befreit uns nicht aus der Fessel des Akkordwesens, sondern erleichtert dieselbe nur. — Daher wird sie uns auch nicht zu jener freien Verwendung aller Mittel fördern, die wir in den ersten beiden Abtheilungen — allerdings bei sehr beschränkten Mitteln — geübt haben.

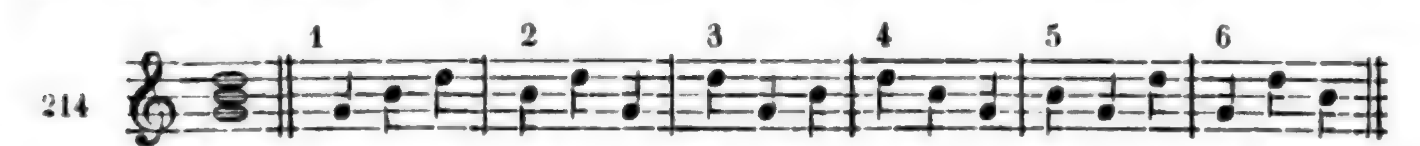
Erster Abschnitt.

Die Motive harmonischer Figuration.

Wir haben schon bei No. 213 die Anschauung gewonnen, dass in der harmonischen Figurirung entweder alle Töne eines Akkordes (wie bei *b*) oder nur einige (wie bei *a*) der Zeit nach auseinander treten. Untersuchen wir dies genauer, — keineswegs vollständig. Was übrigens hier an Einem Akkorde gezeigt wird, gilt selbstverständlich von jedem andern.

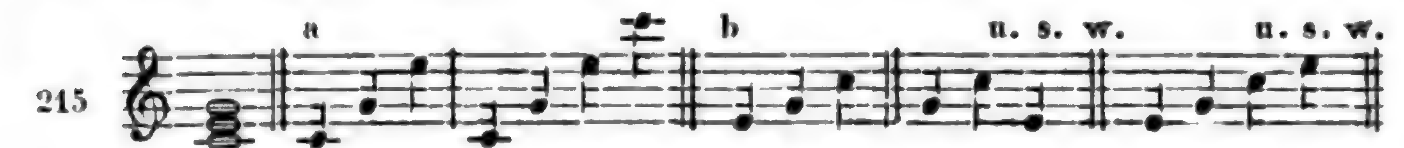
1. Auflösung des ganzen Akkordes.

Abgesehn von dem Mitwirken des Rhythmus bieten drei Töne eines Akkordes, der in melodische Form übertritt, sechs verschiedne Motive der Tonfolge,



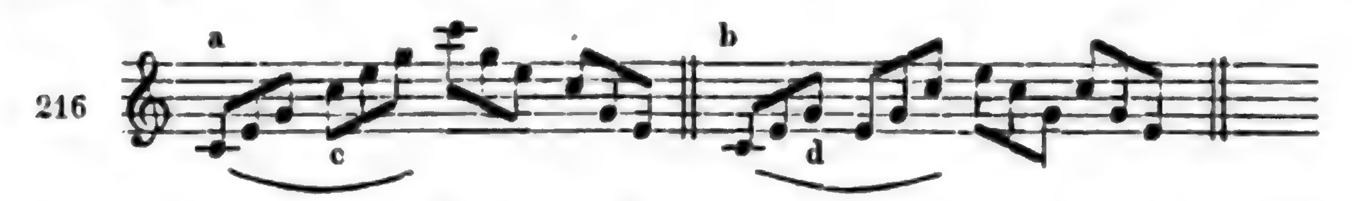
folglich vier Töne (nach einer bekannten mathematischen Formel) vierundzwanzig, fünf Töne hundert und zwanzig Motive. Natürlich würden die drei oder vier Töne desselben Akkordes in er-

weiterter Lage, z. B. die drei oder vier Töne eines Dreiklangs in dieser, die Oktave überschreitenden Lage (*a*)



oder in einer Umkehrung (wie bei *b*) eben soviel neue Motive bieten; Folgen von neun und zehn Tönen gäben 362,880 und 3,628,800 Möglichkeiten. Wir stehen hier offenbar dem Schrankenlosen gegenüber. Mag man auch diese Motive wenig bedeutend nennen, mag man sie (z. B. die in No. 214) untereinander kaum unterscheidbar finden und ganz gewiss nicht daran denken, ihnen allzuviel Raum zu geben: sie sind möglich, — und jedes derselben kann am rechten Orte brauchbar, andern Motiven vorzuziehen sein.

Uebrigens sind in den allermeisten Fällen die umfangreichen Tongruppen auf einfachere Motive zurückführbar; die hier stehenden Gruppen von je zwölf Tönen z. B.



können zwar jede (*a* und *b*) für ein einzig Motiv gelten, man kann aber ebensowohl jede Gruppe in Motive von sechs Tönen (*c* und *d*) zerlegen und die folgenden sechs Töne als Verkehrung des Motivs (S. 34) auffassen; endlich kann man den letzten Schritt thun und beide Gruppen auf das Motiv 1 in No. 214 zurückführen.

Wir wollen hierbei die Gelegenheit ergreifen, eine für den Komponisten

wichtige Bemerkung

niederzulegen. Sie betrifft die

Verwendbarkeit der Motive

in Rücksicht auf ihre Ausdehnung, ganz abgesehn vom Inhalte. Dem Fremdling in der Komposition muss das grössere Motiv als das werthvollere erscheinen; er wird die Motive *a* und *b* bedeutender finden, als *c* und *d* (weil sie anscheinend mehr Inhalt haben), und *c* und *d* wieder günstiger als das Motiv 1 in No. 214. Allein gerade das Gegentheil ist wahr. Das grosse Motiv ermüdet bei der Wiederholung durch seine Länge, nöthigt also, wenn man dem entgehn will, zu vorzeitigem Wechsel mit den Motiven, das heisst zur Zerstreutheit. Das kleine Motiv lässt, ohne zu ermüden, mehr Wiederholungen und mannigfaltigere Verwendung zu, verdient mithin im Allgemeinen den Vorzug.

2. Theilweise Zerlegung der Akkorde.

In No. 213, *a*, haben wir schon die Anschauung solcher Figuralmotive gewonnen, die auf theilweiser Zerlegung des Akkordes beruhn. Hier —



stehn noch einige sehr naheliegende Beispiele solcher Motive; bei *a* folgt die Akkord-Masse dem vorschlagenden Grundtone, bei *b* folgen zwei Akkordtöne in melodischer Auflösung zwei in harmonischer Form verbunden vorschlagenden, bei *c* sind zwei, bei *d* drei Stimmen in Bewegung gegen eine oder zwei ruhende. Man wird leicht gewahr, dass hier wieder eine Unberechenbarkeit von Fällen vor uns steht; es kann bald der erste, bald der zweite Akkordton vorangehn, es kann bald die erste, bald die zweite Stimme sich bewegen, die Bewegungsweisen sind noch mannigfaltiger als die einstimmigen (S. 179), weil eben mehr Stimmen bald wechselnd bald gleichzeitig daran theilnehmen.

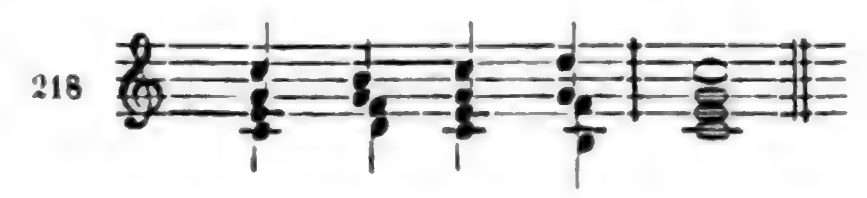
Zu dem Allen kommt endlich die rhythmische Mannigfaltigkeit, — die Verbindung der rhythmischen mit der harmonischen Figuration. Es ist klar, dass unzählige Gestaltungen — gleichviel von welchem Werthe man die einzelnen achten wolle — hier vorhanden und leicht aufzufinden sind. Von ihrem grössern und mindern Werthe zu reden ist unstatthaft; kein Motiv hat absolut bestimmbaren Werth, es erhält ihn erst durch Zweck und Verwendung.

Zu dieser schreiten wir nun und behalten uns vor, besondre Bemerkungen da, wo sie nöthig werden, einzuschalten.

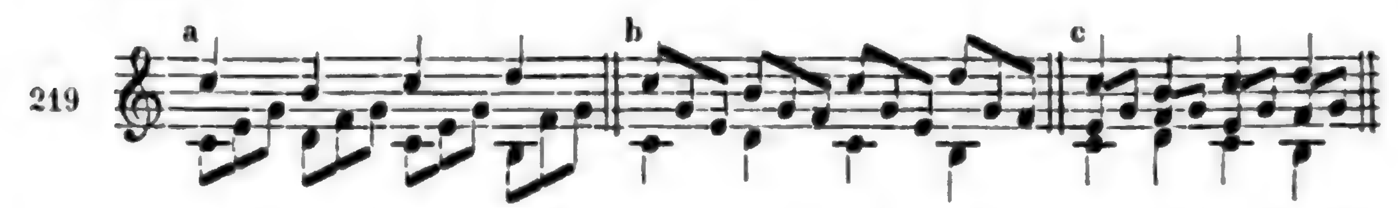
Zweiter Abschnitt.

Begleitung mit harmonischer Figuration.

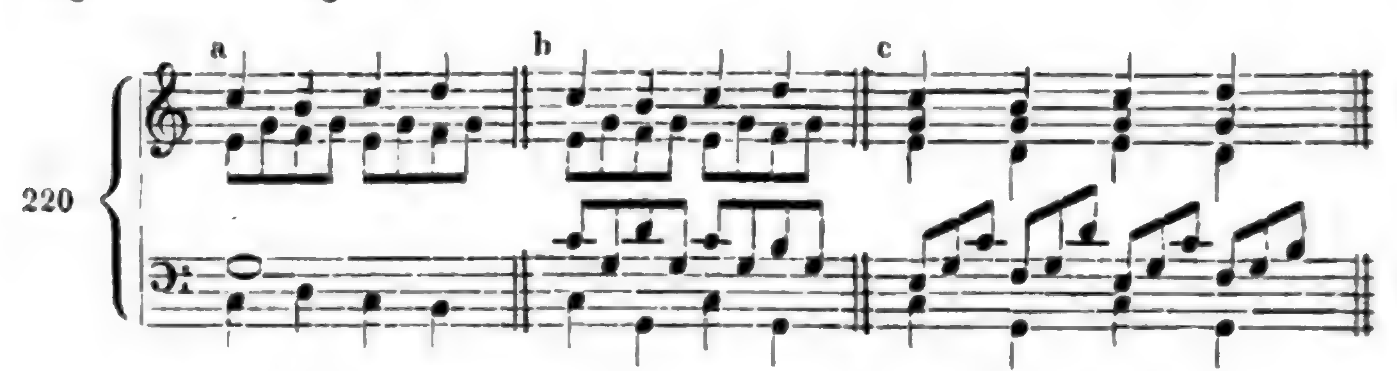
Nirgends hat sich die Schwerfälligkeit des Akkordsatzes augenscheinlicher gezeigt, als bei der Begleitung gegebner Melodien. Sie wurzelte, wie schon S. 179 bemerkt worden, in der fortwährenden Gleichzeitigkeit der vier Stimmen, die selbst den kleinsten Satz, z. B. diesen,



überladen erscheinen liess. Versuchen wir nun die harmonische Figuration daran; wir lösen drei Stimmen in einfachster Weise in Figuration auf, —



und zwar so, dass bei *a* die Oberstimme, bei *b* die Unterstimme beibehalten wird, während die drei andern Stimmen sich in Figuration auflösen, — und zwar das Motiv 1 aus No. 214 ausführen. In beiden Fällen hat der Satz zweistimmige Ausführung erhalten. Bei *c* sind Ober- und Unterstimme beibehalten, die Mittelstimmen in eine Figuralstimme zusammengefasst; der Satz ist dreistimmig ausgeführt. In den folgenden Anfängen —
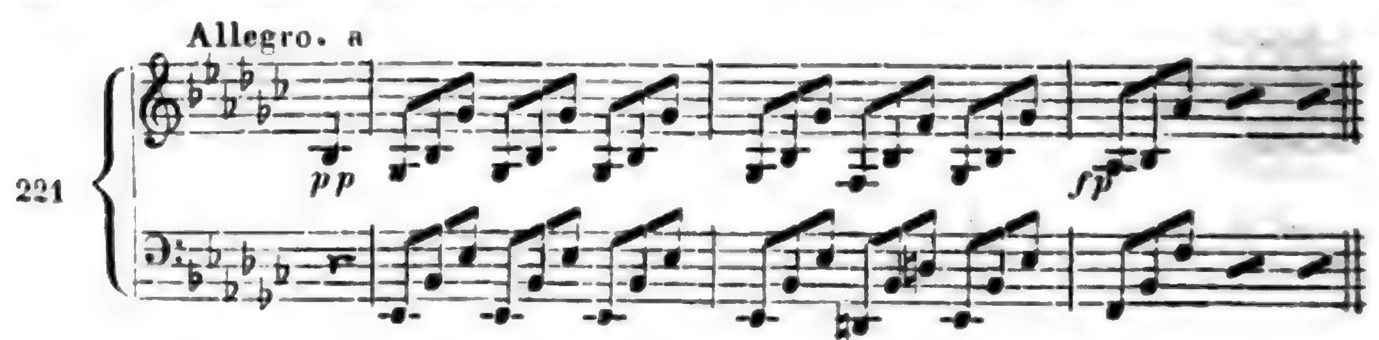


tritt der Satz bei *a* und *b* in vierstimmiger, bei *c* in fünfstimmiger Ausführung auf. Wie vielerlei ähnliche, mehr- oder minderstimmige Ausführungen möglich wären, ermisst man leicht.

Hier knüpfen sich nun diejenigen Betrachtungen, die das ganze Verfahren leiten und sichern.
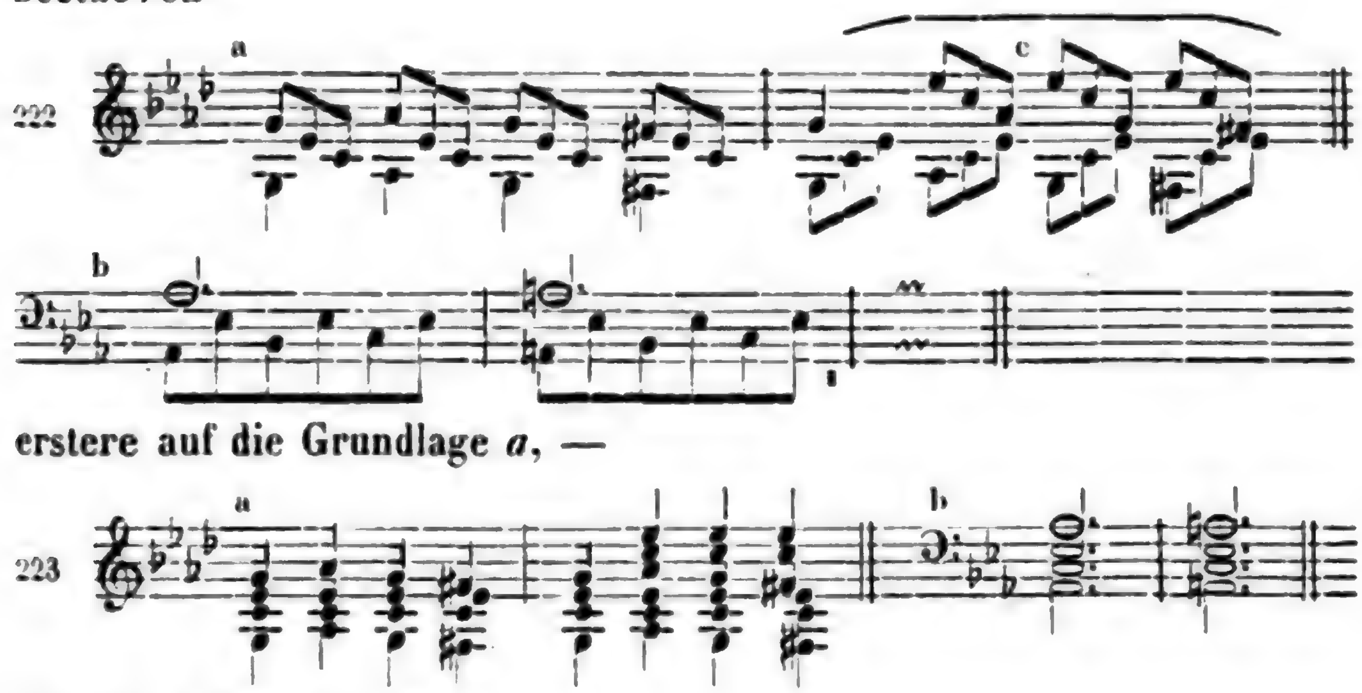
1. Der harmonische Gesichtspunkt.

Jede Figuralstimme bildet sich aus zwei oder mehr Stimmen der zum Grunde liegenden Akkorde; so haben wir die zwei- und dreistimmigen Sätze in No. 219 aus der vierstimmigen Grundlage No. 218 hervorgehn sehn, so würden die Sätze No. 220 durch Zertheilung der Figuralstimmen auf fünf-, sechs- und siebenstimmige Grundlage zurückführen, so würde das zweistimmig dargestellte Minore des dritten Satzes (Scherzo) aus Beethoven's *Es* dur-Sonate, Op. 7,





bei *a* auf die sechsstimmige Grundlage bei *b* zurückführen, ferner nachstehende Stellen aus den *F*moll- und *C*moll-Sonaten Op. 2 und 10 von Beethoven



erstere auf die Grundlage *a*, —

letztere auf die bei *b* *.

Dieser Rückblick auf die Grundlage dient zur Prüfung der harmonischen Seite; was sich in der Figuration dem Ohr oder Hinblick entziehn könnte, tritt hier klar hervor. So kommen in No. 221, *b*, die Oktaven zum Vorschein, die in der ersten und dritten, vierten und sechsten Stimme, dessgleichen in No. 223 die in No. 222 zwischen erster und vierter, dritter und sechster eingetretenen. Was ist von dergleichen

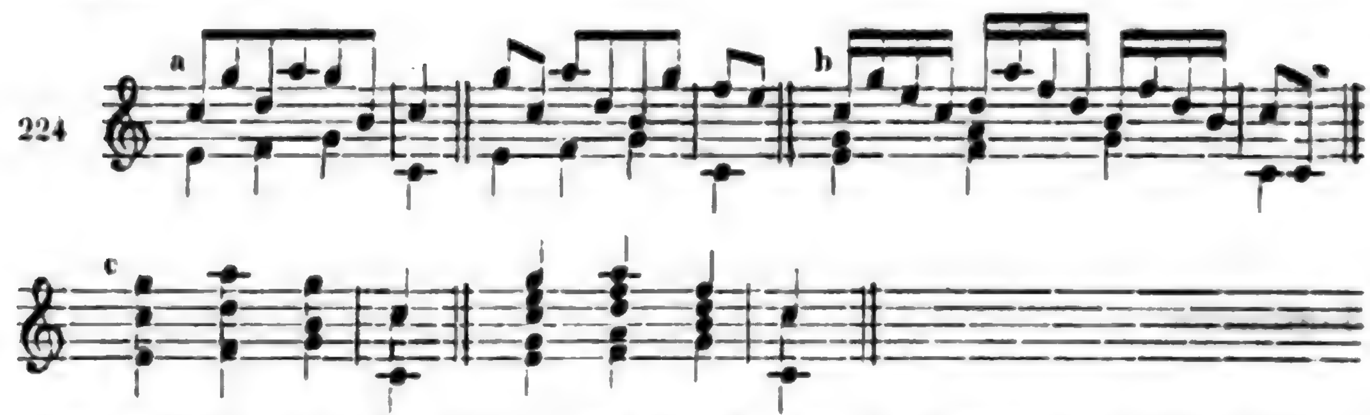
a. *Oktaven im Figuralsatze*

zu urtheilen? — dasselbe, was man von ihnen in der harmonischen Grundlage urtheilen müsste: sie sind in all' diesen Sätzen nichts als Verdoppelungen zur Verstärkung einer Stimme, oder (bei *c* in No. 222) des ganzen Akkordes, dergleichen wir schon bei No. 95 und 171, *a*, zulässig befunden; in vorstehenden Sätzen sind sie es noch mehr, weil die übrigen Stimmen sich nicht bewegen, also das Ganze noch klarer heraustritt; No. 221, *a*, ist im Grunde nur ein Terzengang in breiter Verdopplung. Aber noch mehr: was in einfacher Darstellung tadelnswerth befunden werden müsste, geht in figuraler Ausführung leichter vorüber; nicht blos Oktavenfolgen, wie die obigen, sondern auch
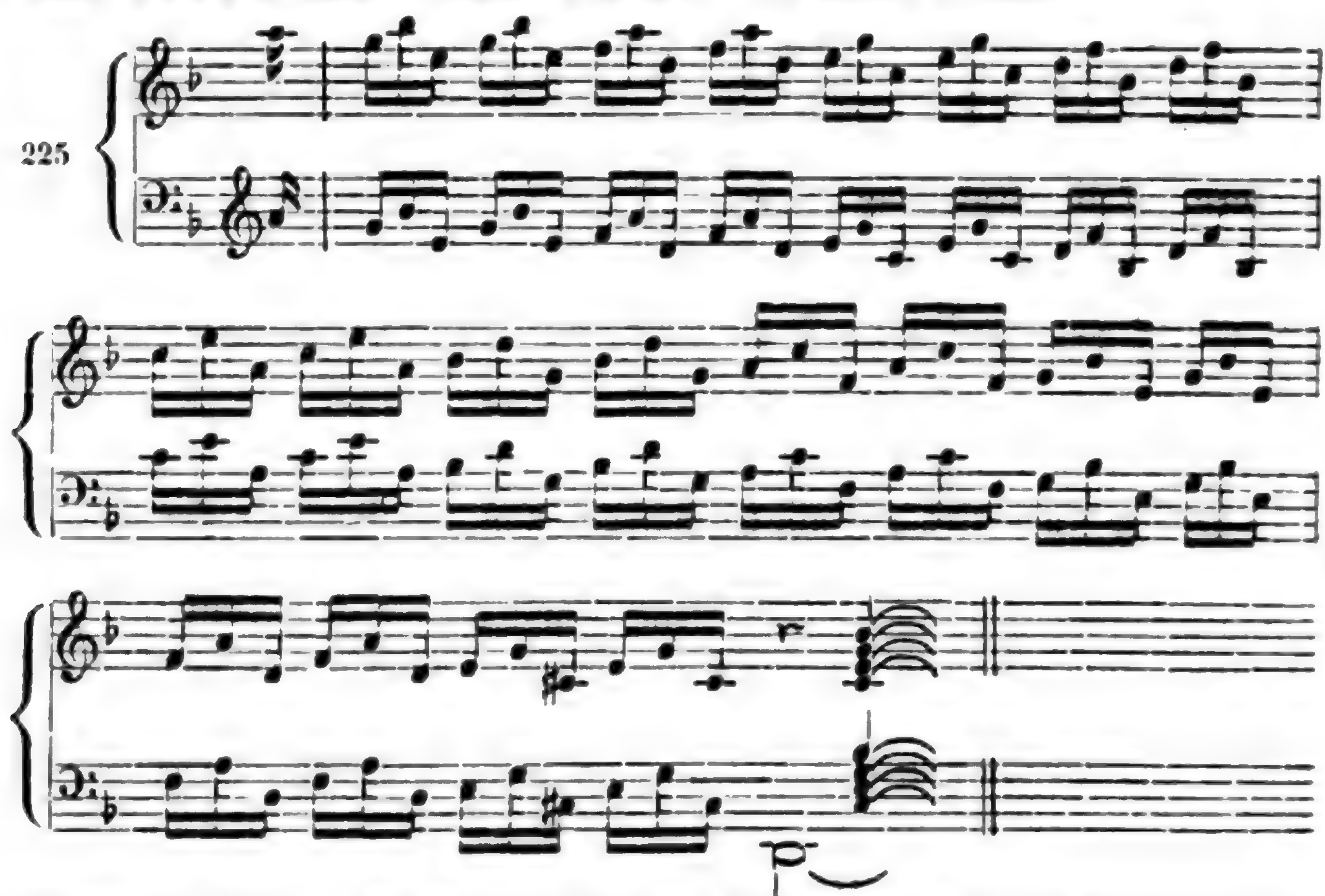
* Gründlichere Aufklärung dieser Stelle bringt die zehnte Abtheilung.

b. *Quinten im Figuralsatze,*

wie diese bei *a*,



oder Quinten und Oktaven, wie bei *b*, die in einfacher harmonischer Darstellung, wie bei *c*, nicht zu billigen wären*. So steigt Altvater Seb. Bach in seiner *D* moll Tokkate** in dieser Weise



nieder, ein Gang, dessen harmonische Grundlage doppelte Quinten- und dreifache Oktavenfolge darbietet; die melodische Gestaltung zieht das harmonische Gewebe auseinander und lässt den Melodiegehalt vor dem akkordischen hervortreten. Wenn der Künstler nach den einseitigen und höchst dürftigen Ansichten der alten Schule*** nur die niedre Bestrebung hätte, blos dem Wohl- und Weichklange nachzutrachten: so müsste man die Sätze No. 221, 222, 225 schlechthin verwerfen. Beethoven und Bach hatten aber einen umfassendern und tiefern Be-

---

* Vergl. hierbei den Anhang P.

** No. 9. Heft 3 der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Auswahl von Orgelkompositionen Seb. Bach's.

*** Vergl. die Anhänge D und E.

griff von ihrer Aufgabe, Alles dient bei ihnen geistigen Zwecken, der Idee des Tongedichts. Dem leidenschaftlich stürmenden Karakter jenes *F*moll-Finale (No. 222, *a*) sagen die grollenden hohlen Oktaven auf das Erwünschteste zu; jener Bachsche Quintengang, auf vollem Orgelwerk (oder nur in vollster Hammerkraft auf dem Flügel) ausgeführt, klirrt und klingt hernieder in der ganzen mittelalterig wilden Majestät des Instruments der Instrumente*.

Noch eine Bemerkung knüpft sich an mehrere figurale Sätze. Blicken wir auf den ersten der oben aufgewiesenen (No. 219, *a*), so sehn wir *f* im Terzquart- und im Quintsext-Akkorde, dessgleichen *h* im letztern sich nicht sofort nach *e* und *c* auflösen, sondern es folgen erst noch Zwischentöne, bevor die Akkorde sich auflösen; zunächst geht *f* nach *g* und *h* nach *f*, erst später folgt der erwartete Ton regelmässiger Auflösung. Man bezeichnet diese Behandlung mit dem Namen der

c. *verzögerten Auflösung*,

und findet die Rechtfertigung darin, dass in der harmonischen Grundlage jede Stimme richtig fortschreitet; die melodische Darstellung leitet von den einstweilen unerlöset bleibenden Tönen ab auf die nachfolgenden. Daher hat es sogar kein Bedenken, dass in No. 224, *b*, die Septime gar nicht aufgelöst wird; die melodische Gestaltung führt von ihr ab auf *h* und wir befriedigen uns mit dessen Auflösung.

2. Der melodische Gesichtspunkt.

Figuralstimmen müssen, wie jede Stimme, dem melodischen Prinzipe (S. 131) genügen; ja sie müssen es vorzugsweise, weil sie sich durch reichern Inhalt und Beweglichkeit vor andern hervorheben, Aufmerksamkeit und Theilnahme an sich ziehn.

Einheit des Inhalts ist daher das Erste, was wir von ihnen vorzugsweise erwarten; das einmal ergriffne Motiv, wir nennen es

Figuralmotiv,

muss festgehalten werden, — wenn nicht durch die ganze Komposition, doch durch einen Theil oder Satz derselben. Hiermit muss sich

Stetigkeit der Durchführung oder Aufstellung des Motivs verbinden, es darf nicht in willkührlich wechselnder Weise (z. B. einmal auf-, das andre Mal abwärts, dann wieder verkehrt u. s. w.) fortgeführt werden. Diese Grundsätze sind schon aus der ersten Abtheilung bekannt und geläufig.

---

* In solchem Sinne heisst eben die Orgel Organum, Instrument, — als gäb' es neben ihr kein andres.

Zugleich muss der Figuralstimme

fester Zusammenhang

verliehen werden. Diese Foderung ist näherer Betrachtung werth, da sie mit dem Wesen der Figurirung und den vorhergehenden Foderungen mehr oder weniger in Widerstreit gerathen kann.

Jede Melodie ist ein in sich geschlossenes Fortschreiten von einem Ton zum andern, in dem sich die Beziehung jedes Tons auf den ihm folgenden ausprägt. Diese Beziehung tritt um so stärker hervor, je enger das Verhältniss der Töne zu einander ist; daher haben Töne, die diatonisch oder chromatisch, oder innerhalb eines Akkordes auf einander folgen, die nächsten Beziehungen zu einander, und die letztern um so mehr, je eher und bestimmter sie den zum Grunde liegenden Akkord kund geben. Daher wird bei Motiven harmonischer Figuration der melodische Zusammenhalt um so stärker, je enger die Akkordtöne bei einander liegen; hier z. B.
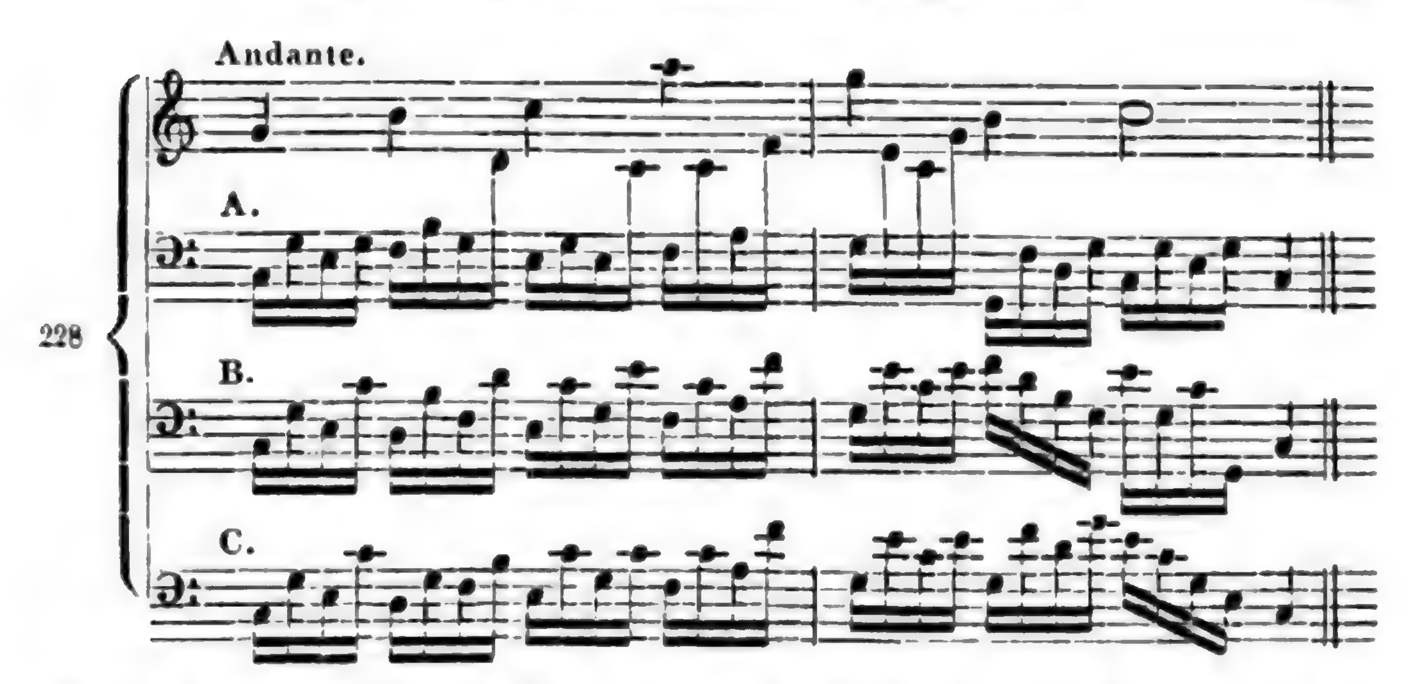


hat das bei *a* benutzte Motiv den festesten, das bei *c* durchgeführte den wenigst festen Zusammenhalt. Die Figur *b* hält die Mitte, sie schweift nicht aus, wie *c*, und ist doch umspannender, schwungvoller als *a*. Durch Zwischentöne, z. B.



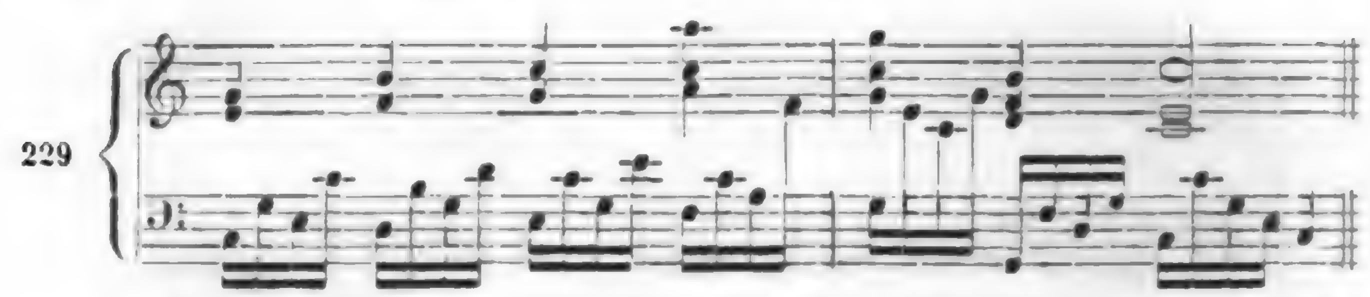
liessen sich enger Anschluss und weiter Umfang verbinden, — und in der That haben unsre Salonkomponisten und Virtuosen hierin das Mirakuloseste geleistet. Allein die weiten Lagen zerflattern und verstäuben, wie der Künstlergeist selber in der schwülen Atmosphäre der Salons, und die tonbeladnen Motive (S. 180) ermüden durch ihr weitgezerrt Einerlei.

Eben so wichtig — und noch wichtiger als die Bildung des Motivs ist für den Zusammenhalt der Figuralstimmen dessen Fortführung. Diese erfolgt entweder, wie in allen bisherigen Beispielen, durch einfache Wiederholung des Motivs, hat aber dann mehr harmonischen als melodischen Zusammenhalt. Oder man bringt den letzten Ton der vorangehenden Gruppe mit dem ersten der folgenden in Verbindung, was aber nicht ohne Aenderung am Motiv geschehen kann. Hier —



sehen wir in *A*, *B* und *C* die Begleitung einer kleinen Melodie aus ein und derselben Figur dreimal verschieden ausgeführt. Die Figur besteht in nichts Anderm, als der Auflösung des Akkords in vier Töne; von dem untersten Tone steigt die Melodie zu dem zweitfolgenden, geht dann zurück auf den übersprungenen Ton und von diesem wieder auf die höhere Stufe. So sehen wir sie in den ersten zwei Vierteln von *A*; da aber die Melodie schon *g* hat, so ist in den folgenden Figurationen, *B* und *C*, der letzte Ton des Motivs geändert, nicht *g*, sondern der Grundton *c* verdoppelt. — Bei *A* ist zwischen dem ersten und zweiten Viertel des Motivs nur jener mindere melodische Zusammenhang des letzten und ersten Tones; der stärkere harmonische Zusammenhang zeigt sich in derselben Stelle bei *B* und *C*. Auch vom zweiten und dritten Viertel des andern Taktes bei *C* ist nur der melodische Zusammenhang, *g* nach *e*, und eben so in *B*; zwischen dem ersten und zweiten Viertel des andern Takts ist nur der melodische Zusammenhang, *e* nach *f*, vorhanden. In *B* macht der zweite Ton des Motivs in den drei ersten Vierteln Oktaven mit der Oberstimme; dafür ist aber die Figuration schwunghafter fortgeführt, als in *C*, unterstützt auch, eben durch die Oktaven, die Melodie besser. Beide Begleitungen gehn übrigens frei zu Ende, indem sie um des freiern Ausgangs willen das Motiv verlassen. Bei *A* ist dies nicht der Fall; aber zum zweiten Viertel tritt das Motiv in die tiefere Oktave, um den Quartsext- und Dominant-Akkord auch durch dieses Mittel bedeutsam zu sondern. So gehn wir überall aus bestimmten Gründen, a b e r n u r s o, über die engen Schranken der ersten Anfänge hinaus.

Endlich ist noch Eins zu beobachten. Die Begleitung ist so tonreich, dass die ohnehin etwas weit entlegne Melodie leicht zu schwach, gleichsam verlassen scheinen könnte. Ist dies der Fall und können wir die Begleitung nicht ohne andre Uebelstände näher bringen: so können wir zwischen der Melodie und der Figuralstimme noch harmonische Begleitung zufügen.



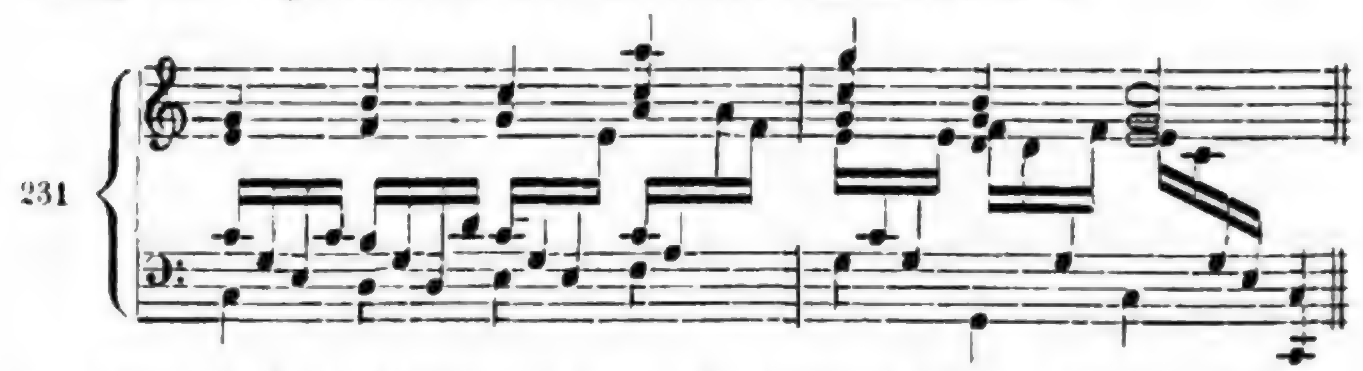
Wie kommen wir vom vierten Akkorde zu einer neuen Mittelstimme? — Man nehme an, dass in den drei ersten die erste und zweite Stimme sich in der Oberstimme vereinigen und vom vierten Akkord an trennen, oder dass mit diesem Akkord eine Stimme neu zutritt, die bisher pausirt hat. Unbedenklich hätte man auch, wenn der Anfang tonreicher werden sollte, die Oberstimmen wie bei *a* —



führen können. Dadurch wären zwar zwischen der dritten Stimme und den tiefsten Tönen der Figuration Oktaven entstanden; wir wissen aber (S. 183), dass diese in der Umhüllung so vieler andern Töne nichts zu sagen haben. Vom vierten zum fünften Akkorde finden sich sogar offne Oktaven zwischen der ersten und dritten Stimme. Aber bei so grosser Stimmzahl (wir haben im Grunde sieben Stimmen) werden sie uns nicht eben belästigen. Hätten wir sie vermeiden wollen, so konnten wir etwa wie oben bei *b* schreiben; aber die günstigere Tonlage und Führung der Mittelstimmen im Obigen ist einleuchtend.

Hier haben wir den Bass figurirt. Nach gleichen Gesetzen erfolgt die Figuration der Mittelstimmen, z. B.
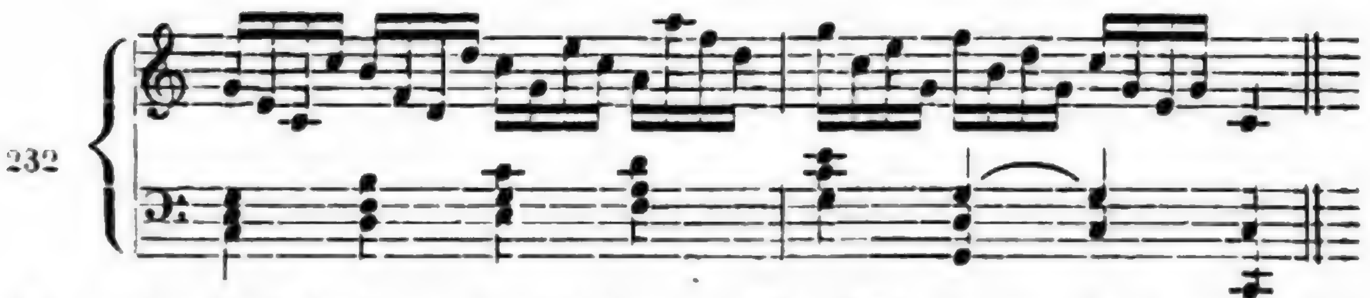




nur dass die Mittelstimmen, durch die Aussenstimmen beengt, weniger Spielraum haben, ihre Figuration zu entwickeln. Hier ist daher nöthig geworden, den ersten Ton des Motivs zu versetzen (also dasselbe zu verändern), wenn er nicht etwa mit dem Basse zusammenfallen, oder durch eine Pause ersetzt, oder das ganze Motiv in höhere Akkordlage gebracht werden sollte.
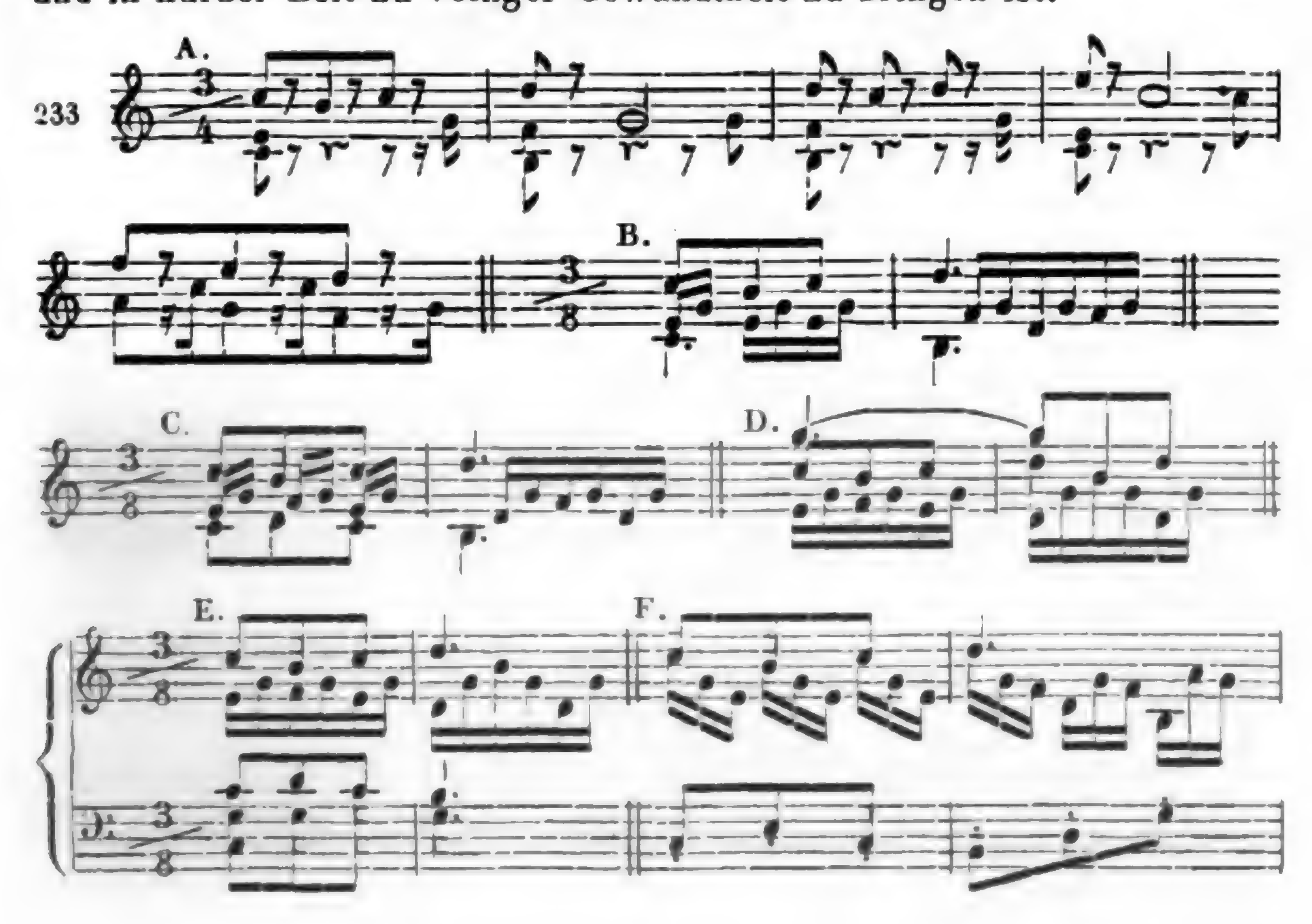
Die Figuration der Oberstimme bringt natürlich mehr oder minder grosse Abweichung von der Hauptmelodie hervor.
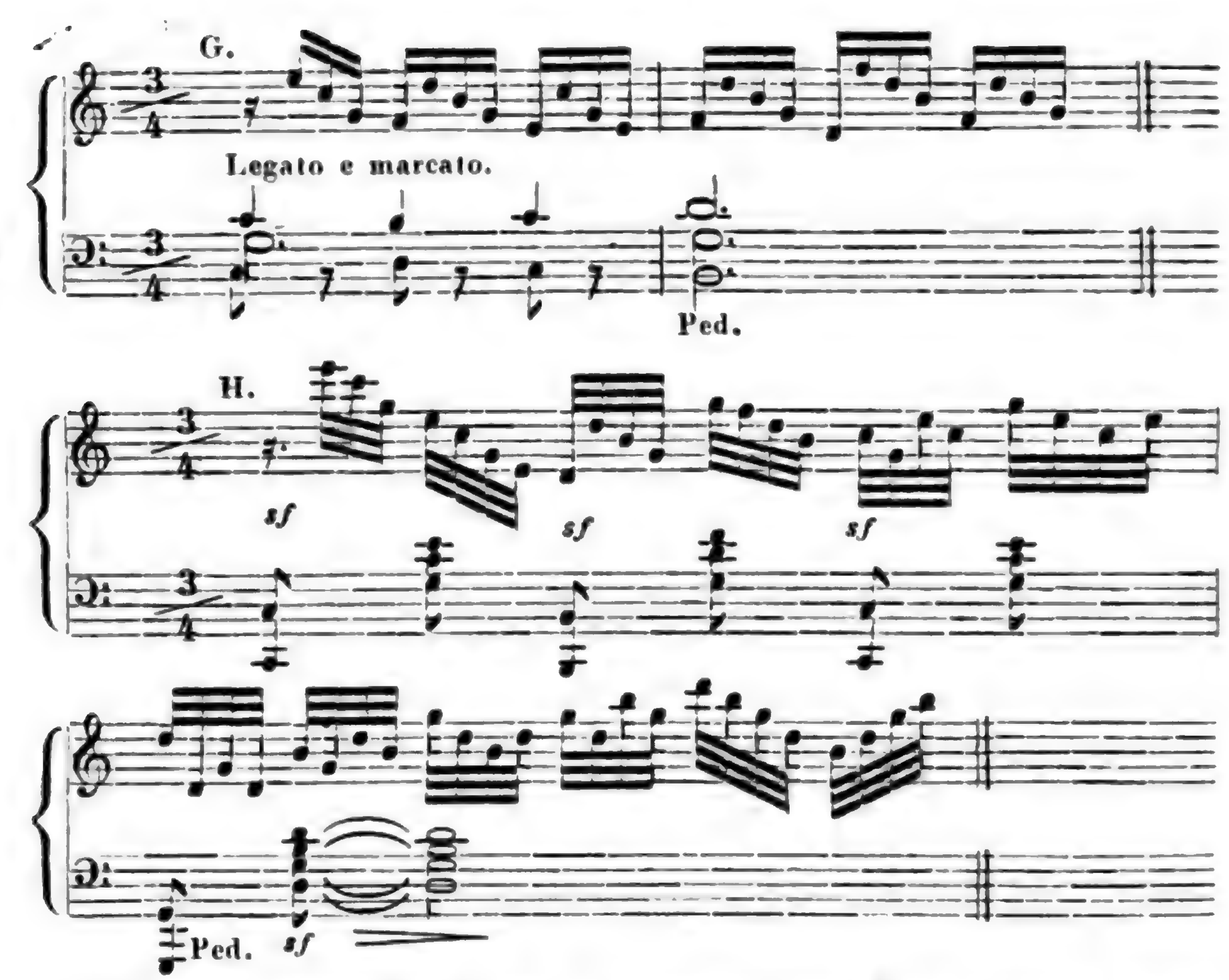
Soll dieselbe gleichwohl nicht zu sehr verdunkelt werden, so müssen ihre einzelnen Töne durch Stellung auf rhythmische Hauptheile und ähnliche Mittel hervorgehoben werden. Hier z. B.



ist, unter Beibehaltung des Motivs aus No. 231, in den drei ersten Akkorden der ursprüngliche Melodieton auf den ersten Ton der Figur gestellt; die getreue Durchführung des Motivs gab selbst den befriedigendsten Zusammenhang an die Hand. Hätte dasselbe zum drittenmale streng beibehalten werden sollen, so hätte dies von ihrem letzten Ton zum folgenden *a* doch keine Verbindung, sondern nur einen gespreizten weitläufigen Gang zu Wege gebracht. Man lenkte daher besser auf die tiefere Oktave des Melodietons und liess diesen dann selbst folgen. Dies hebt ihn stärker und schwunghafter hervor und beruhigt leicht über die Abweichung von der ersten Figur; auch der Akkord ist geändert, um die in der Oberstimme wichtigere Figuration nicht mit zu vielen *C* zu überladen. Ueberhaupt ist das Motiv und der ganze Satz so einfach, dass wir unbedenklich noch öfter von jenem abweichen und im sechsten Akkorde sogar den Melodieton vernachlässigen. Die Beweggründe — und die andern Wege, die man hätte nehmen können, nebst ihren Folgen — mag sich Jeder selbst klar machen.

Soviel genügt als Lehre für die Ausführung harmonischer Figuration. Nur zu weiterer Anregung geben wir ein Paar Anfänge zu der Melodie Beilage I, 1. Man wird bald inne werden, dass die Arbeit leicht und in kurzer Zeit zu völliger Gewandtheit zu bringen ist.





Sie sind absichtlich nicht in systematischer Entwickelung aufgestellt, denn sie sollen nur anregen und einige Fingerzeige geben oder vielmehr errathen lassen. Dem fleissigen Schüler wird es förderlich sein, sich in diese Formen hineinzufinden und jede ihrem Sinne gemäss zu Ende zu führen, dann aber zu eignen Erfindungen überzugehn[26].

Dritter Abschnitt.

Gänge und Vorspiele in harmonischer Figuration.

a. Gänge.

Der Grundzug im Karakter des Gangs ist Beweglichkeit; Ruhe findet er in sich selber nicht, weil er nicht die Nothwendigkeit des Schlusses hat, sondern der Schluss nur willkührlich (S. 121) zugesetzt
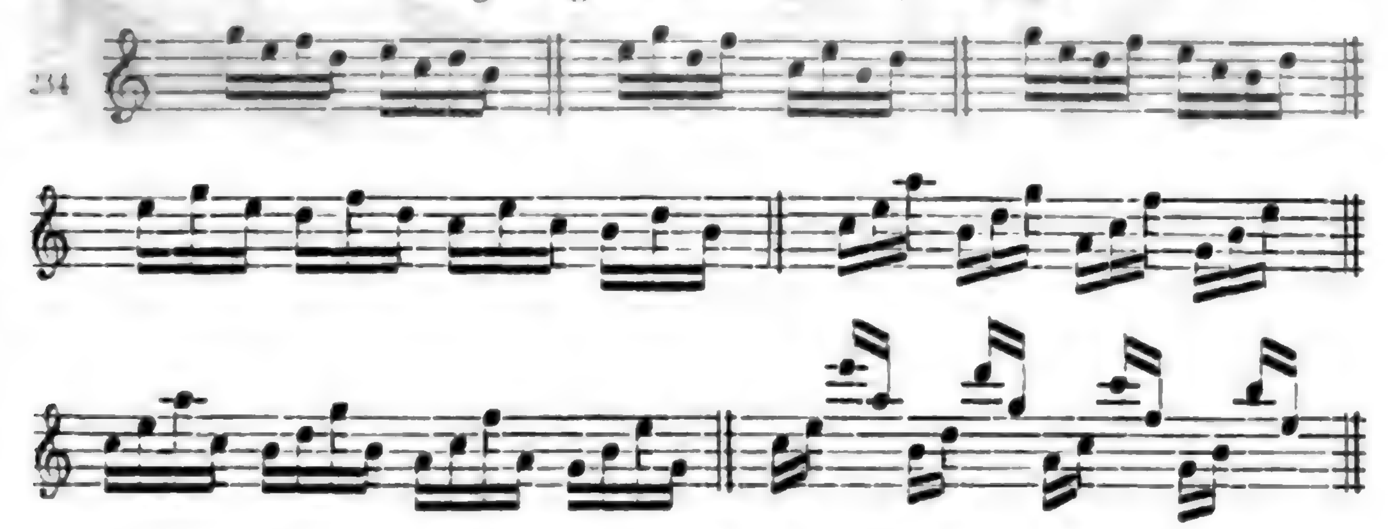
---

26 Dreiundzwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung einer oder zweier Uebungsmelodien aus den Beilagen I bis XIII mit harmonisch-rhythmischer Figuration, erst in einfacher, allmählig in reicherer Ausbildung.

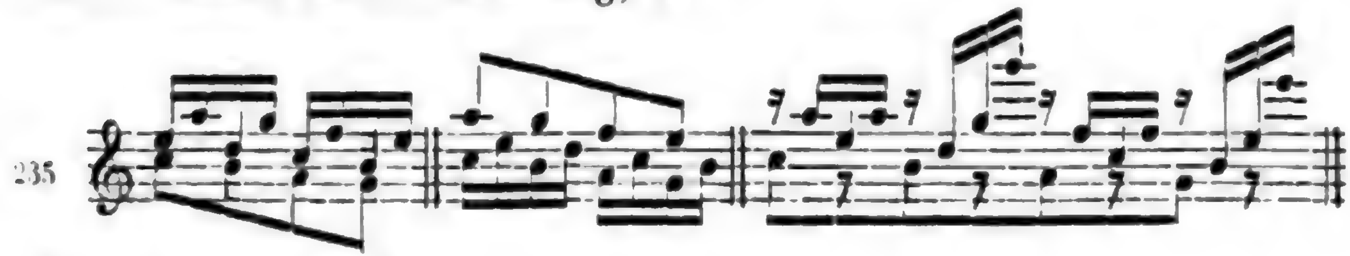
Sobald dergleichen Durcharbeitungen durch schriftliche Aufzeichnung deutlich gefasst worden sind, muss man sie am Instrument' aus dem Stegreife versuchen und üben, indem man die niedergeschriebne harmonische Grundlage vor Augen oder sicher im Sinne behält.

werden kann. Dieser Karakter der Beweglichkeit soll jetzt mit Hülfe harmonischer Figuration gesteigert werden. Dadurch vervielfältigen sich unsre Gänge unberechenbar, und wir erhalten schon jetzt (weiterhin noch mehr) die Bestätigung von dem (S. 118) Ausgesprochenen, dass unzählige Melodien aus den Gängen hervortreten, — und das Geschick, deren zu bilden.
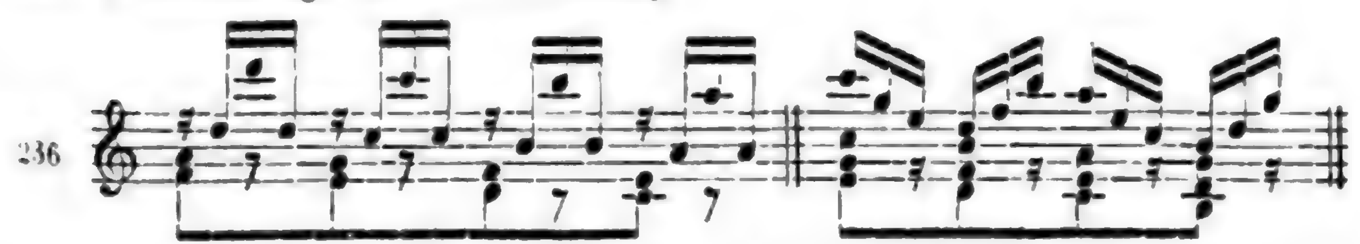
Gehn wir auf die einfachsten Gänge zurück, die Terzen- und Sextengänge No. 170 und die Gänge von Sextakkorden No. 171. Wir können sie in einstimmige Figuration auflösen, abwärts —



(im letzten Beispiele zeigen sich die bei No. 224 besprochnen Quintenfolgen, ähnlich denen von Bach in No. 225, nur von leichtem gaukelndem Karakter) oder aufwärts, oder hin- und herführend. Die Sextakkorde lassen sich zweistimmig, z. B.



oder dreistimmig, oder vierstimmig



(das letzte Beispiel hat sechsstimmige Grundlage und Oktavenfolgen, die aus der Verdopplung entstehn) in unberechenbarer Mannigfaltigkeit auflösen und rhythmisiren, ohne dass es dazu weiterer Anleitung bedürfte.

b. Vorspiele.
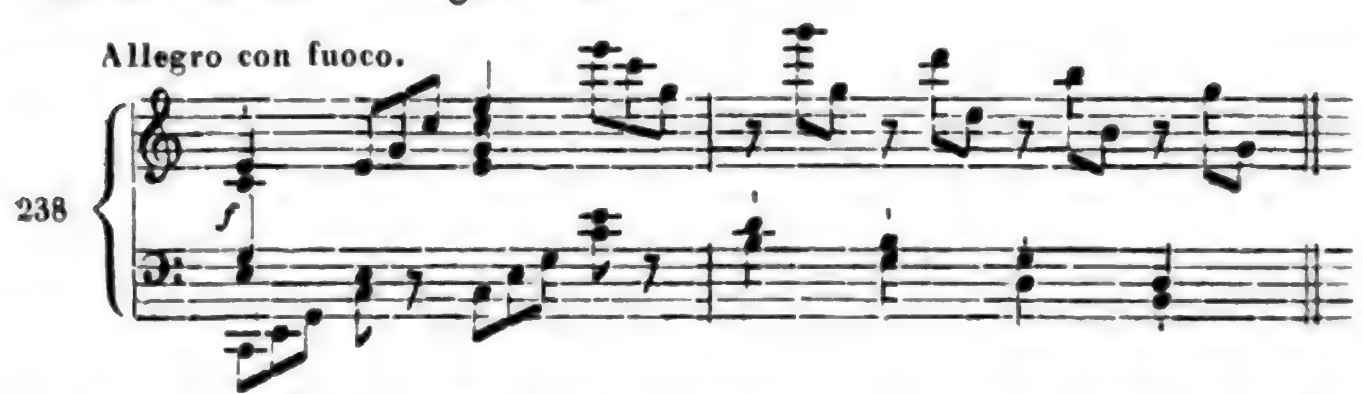
Eine beiläufige Verwendung der Liedesgrundlagen war das zur Einleitung musikalischer Vorträge bisweilen wünschenswerthe Vorspiel. Es hat bisher (S. 119) nur in einer Reihe von einfach dargestellten Akkorden bestehn können, die allerdings ein etwas schwerfälliges An-

sehn haben mussten. Bei den Akkorden wird es einstweilen noch sein Bewenden haben müssen; wir verstehen noch nicht, von ihnen loszulassen, wofern wir nicht die Harmonie aufgeben wollen. Allein mit Hülfe der Figuration können wir sie von jetzt an leichter darstellen, — entweder durchweg oder theilweise, mit einfachdargestellten und figurirten Akkorden wechseln, und dies Alles in der mannigfaltigsten Weise.

Nehmen wir z. B. die Akkorde auf *C*, *G*, *A*, *E* in *C*dur als Anfang eines Vorspiels, so liessen sie sich leichter —



oder in breiterer Auslage stärker —



in den mannigfachsten Weisen darstellen. Jedem mit Musik sich Beschäftigenden müssen dergleichen Gestaltungen besonders in Präludien, Etüden, Variationen schon vielfältigst vor Augen gekommen sein; jetzt ist die Aufgabe, sie selbst hervorzubringen. Diese Aufgabe ist leicht zu lösen. Sie darf den Schüler vom Fortschritte zu den Mittheilungen der folgenden Abtheilung nur so lange zurückhalten, als ohnehin bei jedem grössern Lehrabschnitte zur Befriedigung des Erlernten rathsam ist, das heisst, ein Paar Tage. Doch muss während der nächsten Abtheilung und gelegentlich auch später die Uebung harmonischer Figuration fortgesetzt werden[27].

---

27 Vierundzwanzigste Aufgabe: Bildung von figuralen Gängen und Vorspielen am Instrument, ohne vorherige schriftliche Aufzeichnung, — wofern nicht der Schüler Eins und das Andre, das er aus dem Stegreife gefunden und besonders merkenswerth erachtet, für sich notiren will.

Man muss vom Einfachsten ausgehn und in stetiger Entwickelung zu Reicherm und Entlegnerm fortschreiten, — was oben der Kürze wegen nicht geschehn ist. Strenge Folgerichtigkeit ist immer erste Pflicht für den Lernenden.

Achte Abtheilung.

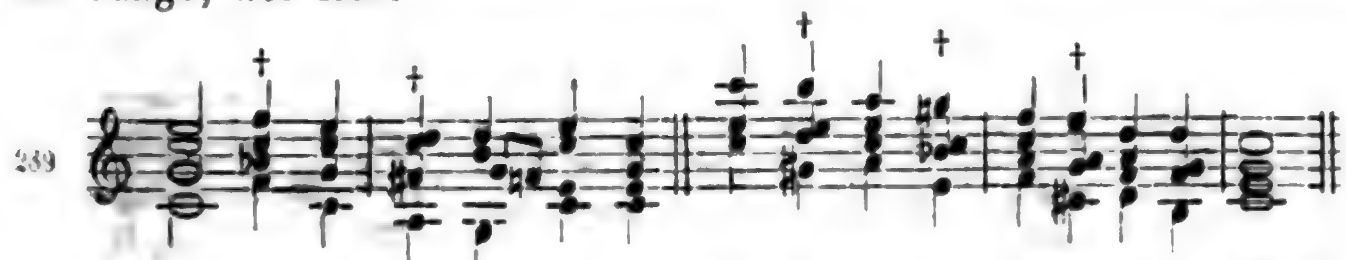
Die Modulation in fremde Tonarten.

Unsre bisherigen Bildungen haben sich im Umkreis' irgend einer bestimmten Dur- oder Molltonart bewegt, keine andern Töne und Akkorde enthalten, als die in dieser Tonart einheimischen. Auch fanden wir innerhalb der Tonart, in der wir uns befanden, keinen Antrieb, — das heisst: keine Nothwendigkeit, neue Harmonien aufzusuchen. Begehren wir jetzt für unsre Bildungen weitern Spielraum, grössern Ton- und Akkordreichthum: so ist das Nächste, dass wir statt der Töne und Harmonien einer einzigen Tonart die Mittel zweier oder mehrerer Tonarten zusammenfassen. Die Kunstsprache nennt das: in fremde Tonarten moduliren, — oder kurzweg Modulation. Bekanntlich wird der letztere Ausdruck auch im weitern Sinne zur Bezeichnung des ganzen Harmoniegewebes (S. 156) angewendet, gleichviel ob man sich auf eine Tonart beschränkt, oder nicht.

Die Vereinigung mehrerer Tonarten in einem einzigen Tonsatze kann entweder mit der Absicht geschehn, die ursprüngliche Tonart nicht ernstlich zu verlassen und eine andre bleibend an ihre Stelle zu setzen, sondern nur, beiläufig einen oder einige Akkorde, allenfalls einen Gang aus der letztern anzunehmen. In diesem Falle wird das Abgehn von der frühern Tonart
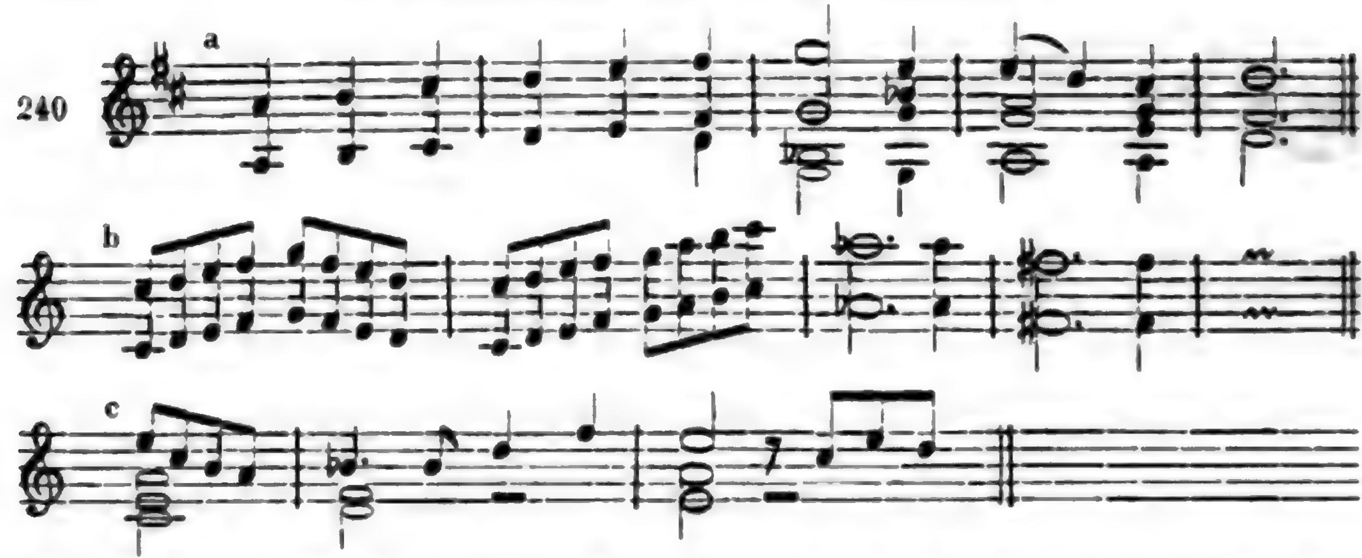
Ausweichung

genannt. Wenn z. B. in einem Tonsatz' aus *C* dur gelegentlich Sätze und Gänge, wie diese —



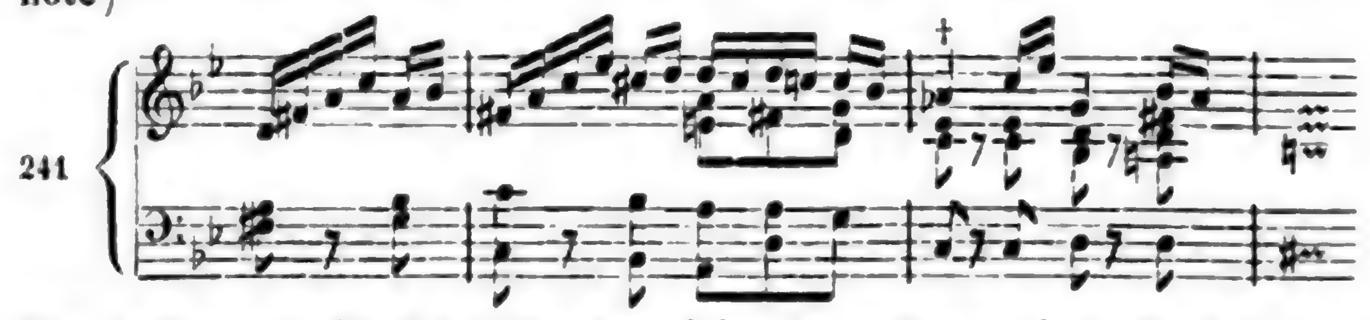
mit Akkorden (sie sind mit † bezeichnet) erscheinen, die nicht in *C* dur einheimisch, nicht aus den Tönen von *C* dur gebildet sind, die aber auch keine weitern Folgen haben, die man nur im Vorbeigehn berührt, ohne *C* dur ernstlich und auf längere Zeit mit einer andern Tonart zu vertauschen: so heisst die Verwendung der fremden Akkorde Ausweichung. So hat Boieldieu in einem *D* dur-Satze, hier bei *a*

240



die fremden Akkorde *g–b–d* und *g–b–e*, um gleich darauf in *D* dur fortzufahren; der Ton *b* ist vorübergehend und blos in augenblicklicher Stimmung statt *h* gesetzt. In gleicher Weise, nur viel bedeutsamer und tiefer empfunden, führt Mozart im ersten Finale des Don Juan (oben bei *b*, Takt 3) das tragische *As* — an *C* moll oder *As* dur mahnend — statt des in *C* dur heimischen *A* ein; erst nachher wird *C* dur entschiedner verlassen, aber keine Tonart, in der *As* enthalten wäre, sondern *G* dur eingeführt. Das dritte Beispiel (oben *c*) gehört Spontini an; mitten in einem *A* moll-Satz' erscheint ohne weitere Folge der fremde Akkord *d–f–b*. Endlich fände noch die fein- und tiefempfundene Ausweichung in jener zarten Klage der Pamina (in Mozarts Zauberflöte)
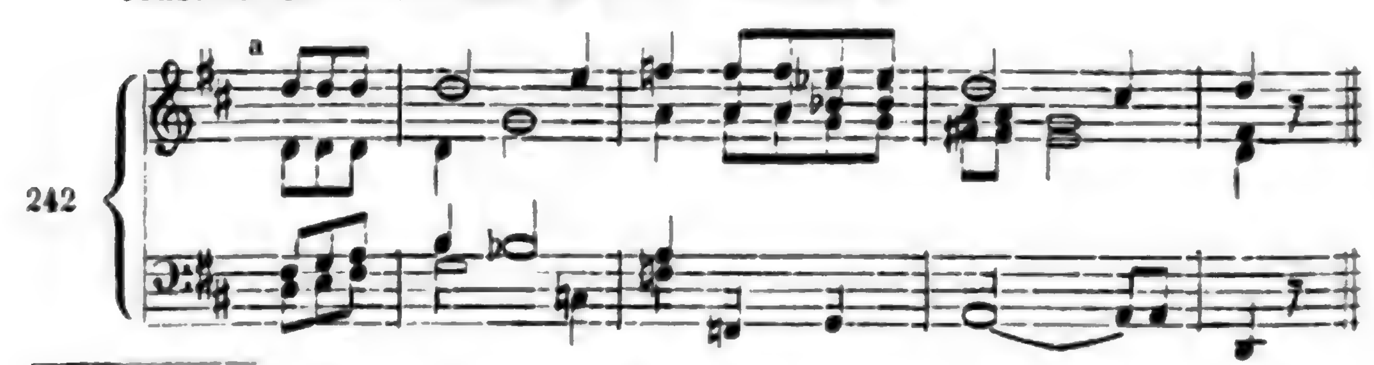
241
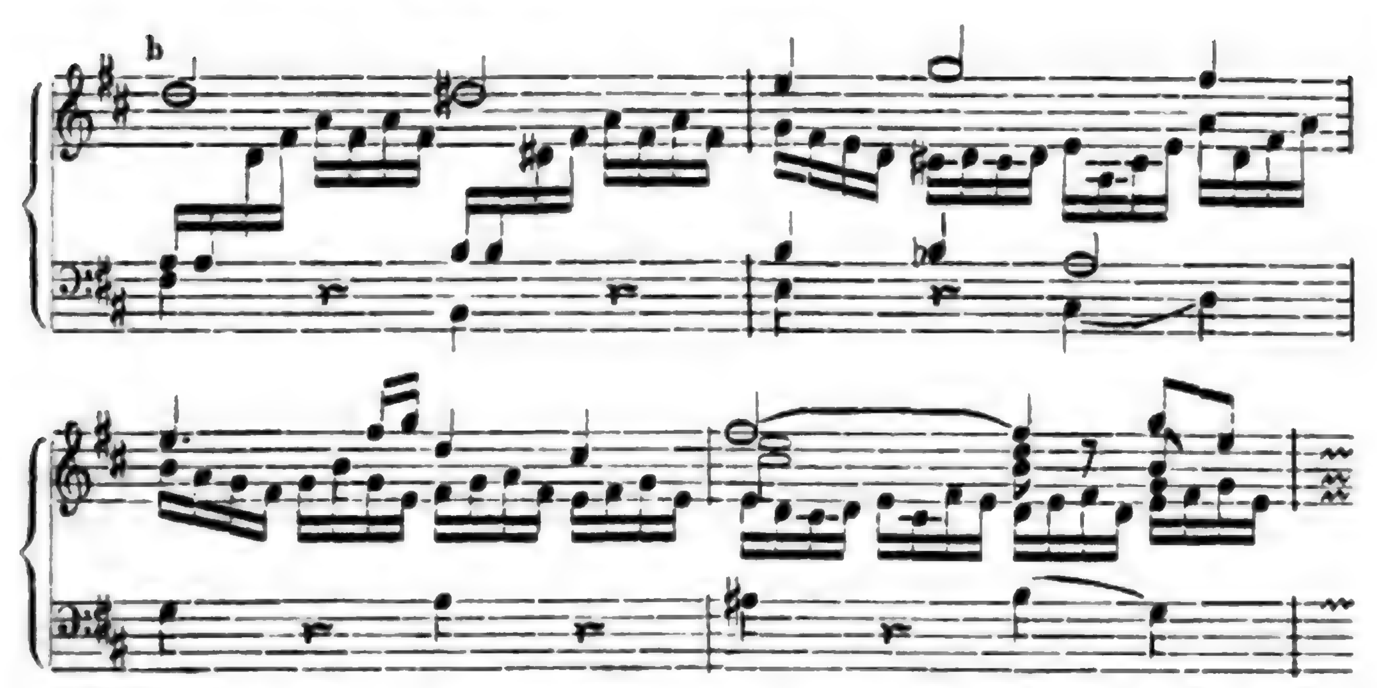


hier Aufnahme, die Fortlage so lebhaft empfunden hat, dass er, erfüllt von Begeisterung für die altgriechische Musik, annimmt: Mozart habe sich hier dem dorischen *G* (altgriechische Tonart *g f es d c b as g*) zugewendet und sei dann alsbald wieder in das hypodorische *G* (*G* moll) zurückgekehrt *.

Ausführlicher verlässt Mehül hier bei *a* —

242



* Fortlage, Das musikalische System der Griechen, Breitkopf und Härtel, 1847. Die geistvolle Forschung verdient, jedem Forscher in Musik-Geschichte empfohlen zu werden.
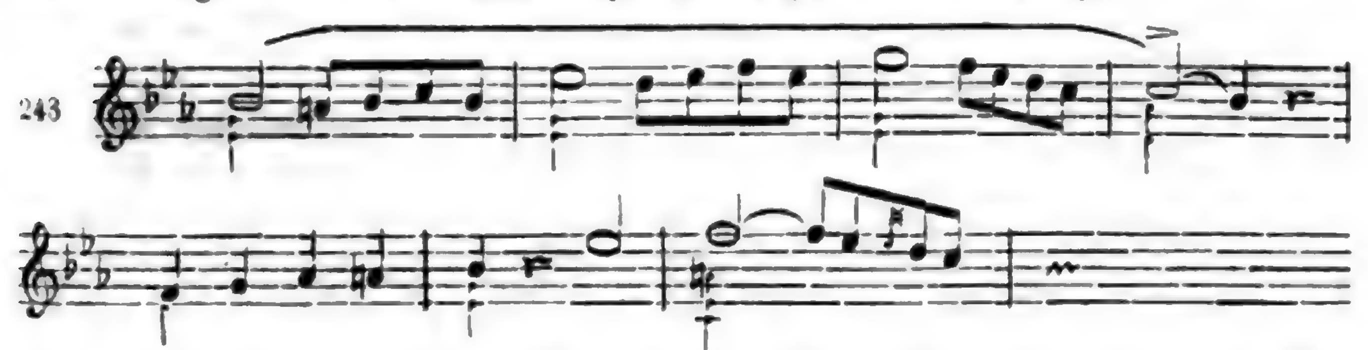


und Mozart in dem Sextett aus Don Juan (*b*) die Tonart; ersterer geht mit Bestimmtheit (wir werden bald die Zeichen und Mittel kennen lernen) nach *F* dur und schliesst dann auch den fremden Akkord *g–b–es* an; letzterer geht eben so bestimmt nach *E* moll und später nach *H* moll, wirft auch eine Erinnerung an *D* moll dazwischen, ohne dass ernstlich die Tonart aufgegeben und eine andre statt ihrer festgesetzt würde*.

Es ist aber auch ein Andres möglich: dass man eine Tonart für immer oder auf längere Zeit verlässt, um in einer andern das Tonstück zu Ende zu bringen, oder wesentliche Partien desselben, selbständige Gedanken (Sätze — Perioden — Liedsätze) aufzustellen. Dann wird der Wechsel der Tonarten, oder der Schritt aus einer in die andre

Uebergang

genannt. So hat K. M. Weber das Allegro seiner Freischütz-Ouvertüre in *C* moll gesetzt und dasselbe mit dem ersten Thema (dem ersten Satze, Hauptsatz genannt) eröffnet. Später wendet er sich nach *Es* dur, um einen ganz neuen selbständigen Satz (den Seitensatz)



ein- und durchzuführen; noch später kehrt zwar die Ouvertüre nach *C* moll zurück, schliesst aber nicht da, sondern in *C* dur. Auch der Nichtmusiker erkennt an diesem Fall in Vergleich zu den vorigen den Unterschied von Ausweichung und Uebergang. Dieser Unterschied liegt

* Was in obigen Beispielen noch ausserhalb der bisherigen Mittheilungen liegt, kann auf sich beruhn; es gehört nicht zur Verständigung über das hier Darzustellende.

in dem Zwecke, den man bei der Modulation vor Augen hat. In der Form, — darin, dass eine Tonart oder der Inhalt einer Tonart mit einer andern oder deren Inhalt (z. B. mit Akkorden aus derselben) vertauscht wird, — und so auch in den Mitteln, wie man sich aus der einen Tonart in die andre begiebt, sind Ausweichung und Uebergang nicht unterschieden. Verstehn wir daher, einen Uebergang zu machen, so können wir denselben nach Belieben blos als Ausweichung benutzen, das heisst, in der neuen Tonart nur kurz verweilen, sie alsbald wieder verlassen und in den ersten Ton zurückkehren, oder noch weiter zu einem neuen Ton fortschreiten; dies ist der Grund, warum wir nicht abgesondert von Ausweichung und Uebergang zu reden haben, vielmehr den Unterschied zwischen ihnen für jetzt ganz aus den Augen lassen dürfen. Wir fassen beide unter dem Gesammtnamen der Modulation zusammen.

Erster Abschnitt.

Das Modulationsverfahren.

Die Modulation aus einer Tonart in die andre besteht darin, dass wir statt der Töne und Harmonien der einen, die der andern, z. B. statt *C* dur

c, d, e, f, g, a, h, c

mit seinen drei grossen Dreiklängen auf *C, G, F* u. s. w. den andern bestimmten Ton, z. B. *A* dur —

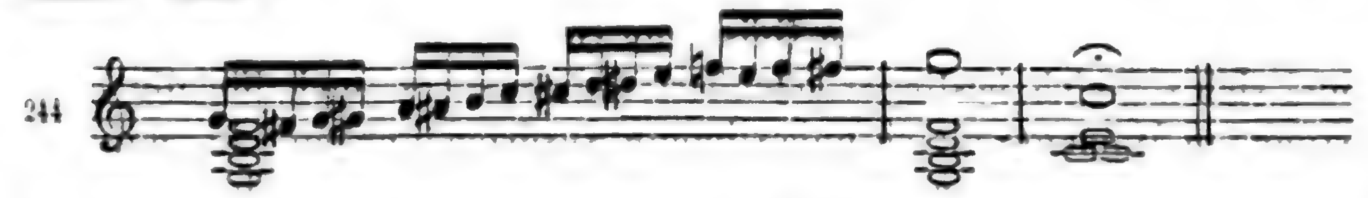
a, h, cis, d, e, fis, gis, a

mit seinen drei grossen Dreiklängen, auf *A, E, D* u. s. w. nehmen. Dies wäre die vollständigste, aber auch umständlichste Weise zu moduliren.

Wir sehn aber sogleich, dass hier manches Ueberflüssige mit unterläuft. Beide Tonarten, so entfernt sie auch von einander sind, haben mehrere Töne (*a, h, d, e*) mit einander gemein, in denen sie sich also nicht unterscheiden, an denen wir also nicht erkennen, dass jetzt statt *C* dur *A* dur eingetreten ist. Diese gemeinschaftlichen, nicht unterscheidenden Töne brauchen mithin nicht angegeben zu werden.

Hiernach bleiben die unterscheidenden Töne *fis, cis, gis* übrig, um den Uebergang zu bezeichnen. Allein wenn uns auch dieselben sagen sollten, dass wir nicht mehr in *C* dur sind, so bezeichnen sie darum noch nicht, dass wir uns in *A* dur befinden; denn diese Töne gehören verschiednen Tonarten (*A* dur, *E* dur, *H* dur u. s. w., *Fis* moll, *Cis* moll u. s. w.) an, können also nicht das Zeichen einer einzigen von ihnen sein. Vielmehr wissen wir aus eigner Erfahrung an unsern Gang- und

Satzbildungen in der einstimmigen Komposition, dass man im Lauf' einer Komposition fremde Töne anbringen kann, ohne die Tonart zu verlassen. Hier —



tritt sogar die vollständige chromatische Tonleiter auf und hätte wieder durch alle Erniedrigungen abwärts geführt werden können; und doch fühlen wir uns ununterbrochen in *C*dur, werden auch bald (in der zehnten Abtheilung bei No. 399) zu der Einsicht kommen, dass und warum wir diese Tonart trotz aller fremden Töne nicht verlassen haben.

Einzelne Töne können also nicht das bestimmte Zeichen einer Tonart sein. Folglich können sie auch nicht als Mittel dienen, eine neue Tonart festzustellen, in dieselbe bestimmt überzuführen. Wir bedürfen dazu vielmehr eines Mehrern, einer Harmonie.

Welches sind aber die Harmonien, die als sichre Zeichen des Uebergangs dienen können? Die, welche am sichersten ihre Tonart anzeigen. Der grosse und kleine Dreiklang vermag dies nicht, weil jeder grosse oder kleine Dreiklang in mehrern Tonarten zu finden ist, *c–e–g* z. B. in *C*dur, *G*dur, *F*dur, *F*moll, *E*moll, *a–c–e* in *A*moll, *E*moll, *C*dur, *G*dur, *F*dur.

Wohl aber wissen wir bereits (S. 109) vom Dominant-Akkorde, dass jeder Dominantakkord nur in einer einzigen, — in seiner Tonart möglich ist, das heisst in der Tonart, auf deren Dominante er steht. Tritt also in unsrer Modulation ein fremder Dominant-Akkord, z. B. in *C*dur der Akkord

e – gis – h – d

auf: so ist es unmöglich, dass wir uns noch in *C*dur, dass wir uns überhaupt in irgend einer andern Tonart, als in *A* befinden. Denn in *C*, in *G* und *D*, so wie in allen mit Be'en vorgezeichneten Tonarten giebt es kein *gis*, in *E*dur und allen folgenden Durtonarten giebt es kein *d*, auch in allen Molltonarten wird irgend ein Ton des Akkordes (z. B. in *H*moll *gis*, in *Fis*moll *e*) fehlen.

Der Dominant-Akkord ist das bestimmte Zeichen für seine Tonart und deren Eintritt. Aber er ist kein Zeichen für das Tongeschlecht, denn er ist in Dur und Moll (S. 160) gleich. Der obige Dominant-Akkord sagt uns bestimmt, dass wir nicht mehr in *C*dur, sondern in *A* sind. Aber er lässt unentschieden, ob *A*dur oder *A*moll folgen wird. Dies entscheidet sich erst später, — in der Regel durch den folgenden tonischen Dreiklang; heisst derselbe *a – cis – e*, so sind wir in *A*dur, heisst er *a–c–e*, so sind wir nach *A*moll gekommen.

Hiermit haben wir im Dominantakkord ein bestimmtes Modulationsmittel erkannt. Er ist gleichwohl nicht das einzige; es werden sich noch andre gleich bestimmte, bestimmtere, weniger bestimmte finden, — denn da im menschlichen Geist und Gemüth nicht Alles bestimmt ist und sich sogleich bestimmt offenbart, so muss es auch für die unbestimmten Momente gleich unbestimmte Ausdrücke geben. Ja, wir werden in der Reihe der Modulationsmittel auch solche finden (Durdreiklänge, einzelne Töne), die wir oben als unzulänglich abgelehnt haben. Sie mussten zuerst abgelehnt werden, weil Anfangs die grösste Klarheit und Bestimmtheit Gebot ist; später, nachdem diese gewonnen sind und uns sichergestellt haben, kann auch das Unbestimmtere, zuletzt die blosse Andeutung an rechter Stelle zur Geltung kommen.

Die weitere Erörterung knüpfen wir an das erste Modulationsmittel: dies ist also

der Dominantakkord.

Die Frage, die uns zunächst beschäftigt, ist:

Wie bewirken wir die Modulation aus einer Tonart in die andre?

Für jetzt antworten wir:

durch Einführung des Dominant-Akkordes der Tonart, in die wir übergehn wollen, in die bisher herrschend gewesene Tonart.

Da die Umkehrungen wesentlich ganz gleich sind ihrem Grundakkorde, so versteht sich, dass wir statt des Dominant-Akkordes seinen Quintsext-, Terzquart- oder Sekund-Akkord nehmen können.

Da ferner der Dominant-Akkord in Dur und Moll gleich ist, so hängt es von uns ab, die Modulation nach Dur oder Moll zu lenken, so dass jeder Dominant-Akkord eigentlich zwei Tonarten (Dur und Moll auf der Tonika seines Grundtons) eröffnet.

Dies ist der Kern der Lehre. Ueber das Verfahren bedarf es nur weniger Bemerkungen.

Erstens muss die Einführung des Dominant-Akkordes, wie sich von selbst versteht, fehlerlos geschehn. Wollten wir z. B. von *C* nach *G* in der Weise, wie bei *a*

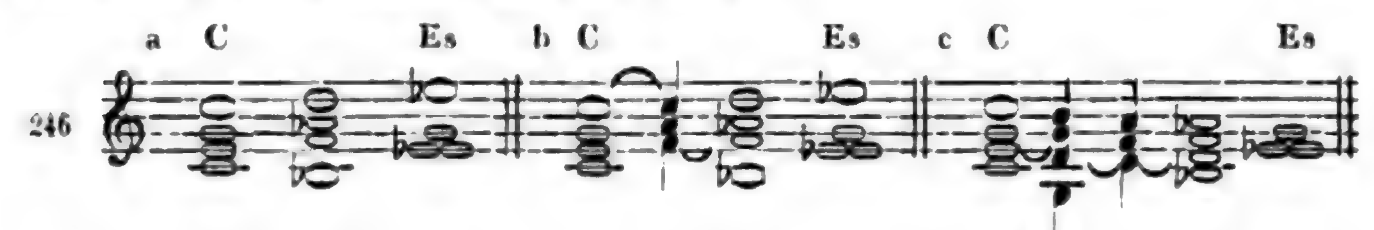


moduliren, so würden wir zwar unser Ziel erreichen, aber dabei Quinten machen. Es müsste, wie bei *b* oder auf andre Weise dem Fehler ausgewichen werden.

---

* Durch die Formel der drei ersten Akkorde (tonischer Dreiklang, Dominant-Akkord, tonischer Dreiklang) ist die Tonart, von der wir ausgehn wollen, festgestellt. In allen folgenden Beispielen wollen wir dies als geschehn voraussetzen und statt dieser Formel nur den tonischen Dreiklang notiren.

Zweitens muss, — wie wir ebenfalls wissen, — der Zusammenhang in der Harmonie erhalten werden, oder wenigstens müssen wir ihn zu erhalten verstehn für Fälle, wo wir nicht besondre Gründe haben, ihn aufzugeben. Wir müssen also vermögen, den Dominant-Akkord mit dem letzten Akkord unsrer bisherigen Modulation in Zusammenhang zu setzen; der Zusammenhang zweier Akkorde zeigt sich aber bekanntlich im Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne. Wollten wir also von *C* nach *Es* so, wie hier bei *a* —



moduliren, so würden wir unser Ziel zwar richtig erreicht, aber den die Modulation bewirkenden Akkord zusammenhanglos gesetzt haben. Mag dies auch, wie gesagt, kein Fehler sein, so müssen wir doch verstehn, den Zusammenhang zu erhalten. Wir wollen dies also für jetzt in allen Fällen thun.

Wenn nun der nöthige Dominant-Akkord mit dem Akkorde, von dem wir ausgehn, keinen Zusammenhang — das heisst, keinen gemeinschaftlichen Ton hat, wie ist der Zusammenhang herzustellen? — Dadurch, dass wir einen oder mehrere Akkorde zwischen beide schieben, die sowohl mit dem einen, als mit dem andern zusammenhängen. Dies sehn wir oben bei *b* und *c* ausgeführt, bei *b* mit einem, bei *c* mit zwei Akkorden. Wir werden uns in der Lehre durchaus auf einen einzigen Akkord, um den Zusammenhang herzustellen, beschränken. Dies ist das Nöthige; die weitern Umschweife kann nach den frühern Uebungen Jeder selber versuchen.

Die zwischentretenden Harmonien, durch die wir den Zusammenhang herstellen, nennen wir **vermittelnde Akkorde** oder **Vermittlungen**.

Welche Akkorde können wir dazu brauchen? — Vor allen Dingen nur solche, die in der bisherigen Tonart vorhanden sind; denn nähmen wir fremde (wollten wir z. B. die in No. 246 *a* gemachte Modulation durch den Akkord *f–as–c* vermitteln), so würden wir ja schon mit diesem Akkorde *C*dur verlassen haben, würden uns — wir wissen noch nicht, wo? — befinden, also nicht mehr von *C* aus nach *Es* gehn, was doch unsre Aufgabe war. Später werden wir auch das begreifen und benutzen können.

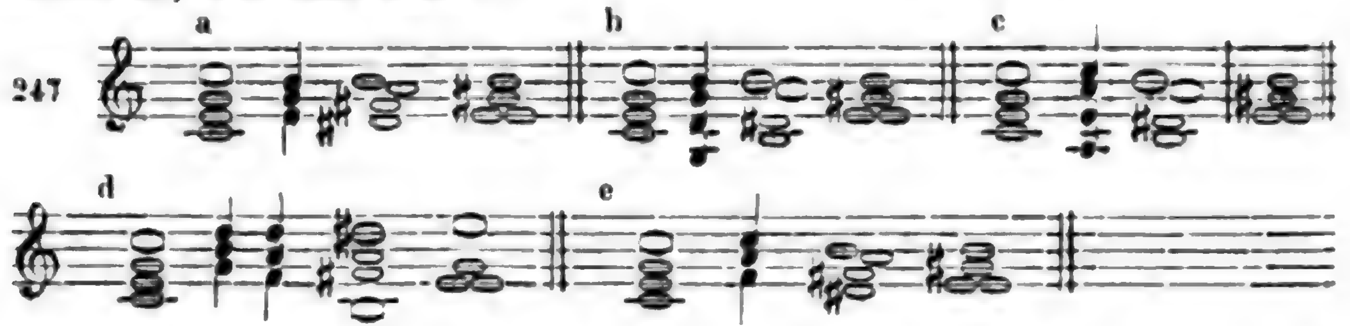
Eben so wenig können Septimen-, Nonen-Akkorde und verminderte Dreiklänge zur Vermittlung dienen. Denn diese alle haben den Trieb, sich in die tonische Harmonie, nicht aber (so viel wir bis jetzt wissen) in einen fremden Dominant-Akkord aufzulösen. In *C*dur oder *C*moll z. B. streben bekanntlich

g	–	*h*	–	*d*	–	*f*						
g	–	*h*	–	*d*	–	*f*	–	*a*	oder	*as*		
		h	–	*d*	–	*f*	–	*a*	oder	*as*		
		h	–	*d*	–	*f*						
				d	–	*f*	–	....		*as*		

nach *c–e–g* oder *c–es–g* und können desswegen nicht nach *b–d–f–as* führen.

Es bleiben also nur die grossen und kleinen Dreiklänge der Tonart als Vermittlungs-Akkorde übrig. Gehen wir nun vom tonischen Dreiklang aus, so haben wir in Dur fünf und in Moll drei Vermittlungen, wenn der fremde Dominant-Akkord nicht schon mit jenem unmittelbar zusammenhängt. — Wir wollen in allen folgenden Aufweisungen stets von *C*dur und zwar vom tonischen Dreiklang ausgehn.

Welcher von den Vermittlungs-Akkorden wird aber in jedem besondern Fall anwendbar, — und welcher von allen anwendbaren der geeignetste sein? — Anwendbar ist jeder, der mit den beiden zu verbindenden Akkorden gemeinschaftliche Töne enthält; bei einer Modulation von *C* nach *E* z. B. würden alle vorhandnen Vermittlungs-Akkorde, wie man hier —



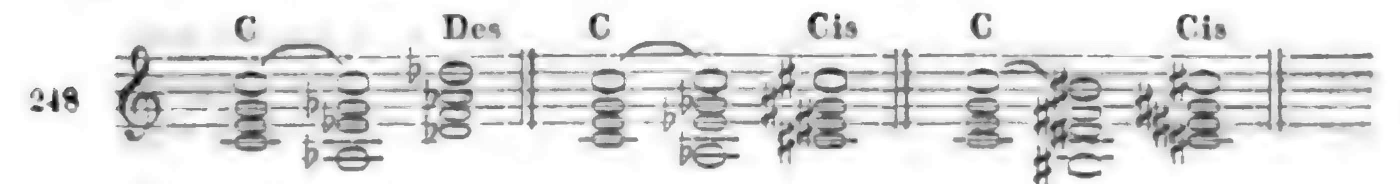
sieht, anwendbar sein. — Am geeignetsten aber muss im Allgemeinen derjenige Akkord zur Vermittlung sein, welcher uns am meisten in die Nähe der neuen Tonart bringt, das heisst, an eine Tonart erinnert (S. 84), die derjenigen, in die wir übergehn wollen, am nächsten verwandt ist. Von vorstehenden Vermittlungen würde die erste (*a*), die an *E*moll erinnert, die nächste, die letzte (*e*), die entfernteste sein*. Wollen wir also von *C*dur in Tonarten mit Erhöhungen ausweichen, so bieten die Dreiklänge auf *E*, *G*, *A*, *D*, — wollen wir in Tonarten mit Erniedrigungen ausweichen, so bieten die Dreiklänge auf *F* und *D* die nächste Vermittlung.

Bisweilen, bei der Modulation in sehr entlegne Tonarten, scheint kein Vermittlungs-Akkord auffindbar zu sein. Wollen wir z. B. von

* Wüssten wir dies nicht gleich auszufinden, so würde unser bekanntes Schema (S. 101) uns zurechtweisen. Wir wiederholen es hier mit Zufügung der (vorgezeichneten oder nicht vorgezeichneten) Erhöhungen und Erniedrigungen.
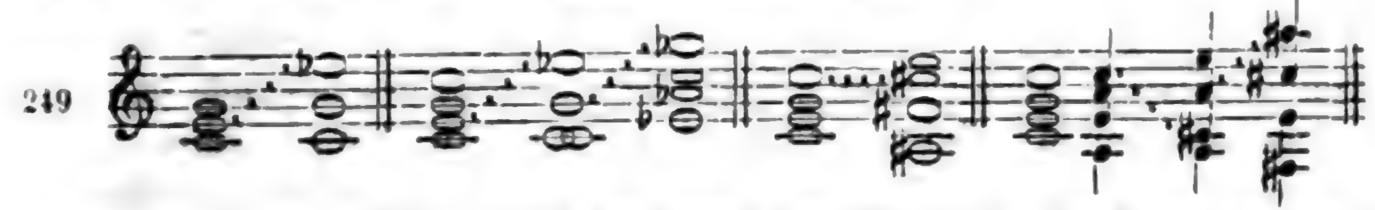
(ein ♭) *F*	*C*	*G* (ein ♯)
d (ein ♭, ein ♯)	*a* (ein ♯)	*e* (zwei ♯)

C dur nach *Cis* dur moduliren, so brauchen wir den Dominant-Akkord von *Cis*, *gis-his-dis-fis*; keiner dieser Töne ist in *C* dur vorhanden, kann also von keinem Akkord in *C* dur erreicht werden. In solchen Fällen hilft enharmonische Umnennung* aus; wir verwandeln *Cis* dur in *Des* dur, den Dominant-Akkord von *Cis* dur in *as-c-es-ges*, — und haben hiermit —



unser Ziel erreicht; oder wir unterlassen, wie beim letzten Notenbeispiel, die Umnennung, da die Verbindung doch vorhanden ist.

Drittens wollen wir — wie schon früher S. 140 ausgesprochen und stets möglichst beobachtet worden — auch bei der Modulation in fremde Tonarten unsre Stimmen so bequem wie möglich führen, jede auf ihrem Ton stehn lassen, wenn dieser im folgenden Akkorde wieder gebraucht wird, jede, die fortschreiten muss, in den nächstgelegnen Ton des neuen Akkordes führen. Diese uns schon geläufige Weise ist besonders wichtig bei der Einführung fremder Akkorde (z. B. der zur Modulation dienenden Dominant-Akkorde) mit fremden Tönen. Würde sie hier versäumt, z. B. in diesen Akkordfolgen, —



so entständ' ein Widerspruch zwischen den Stimmen, die dieselbe Stufe in verschiedner Tonhöhe (z. B. die eine als *e*, die andre als *es*) nehmen, der im Hörer das Gefühl erweckte, es sei eine von ihnen falsch. Dies würde im Verein mit der von ihrem nächsten Wege so weit abgeleiteten Stimmführung die in ihrem Kern richtigen und guten Modulationen verhässlichen, ja widersinnig erscheinen lassen. Ein solcher Widerspruch heisst in der Kunstsprache

Querstand,

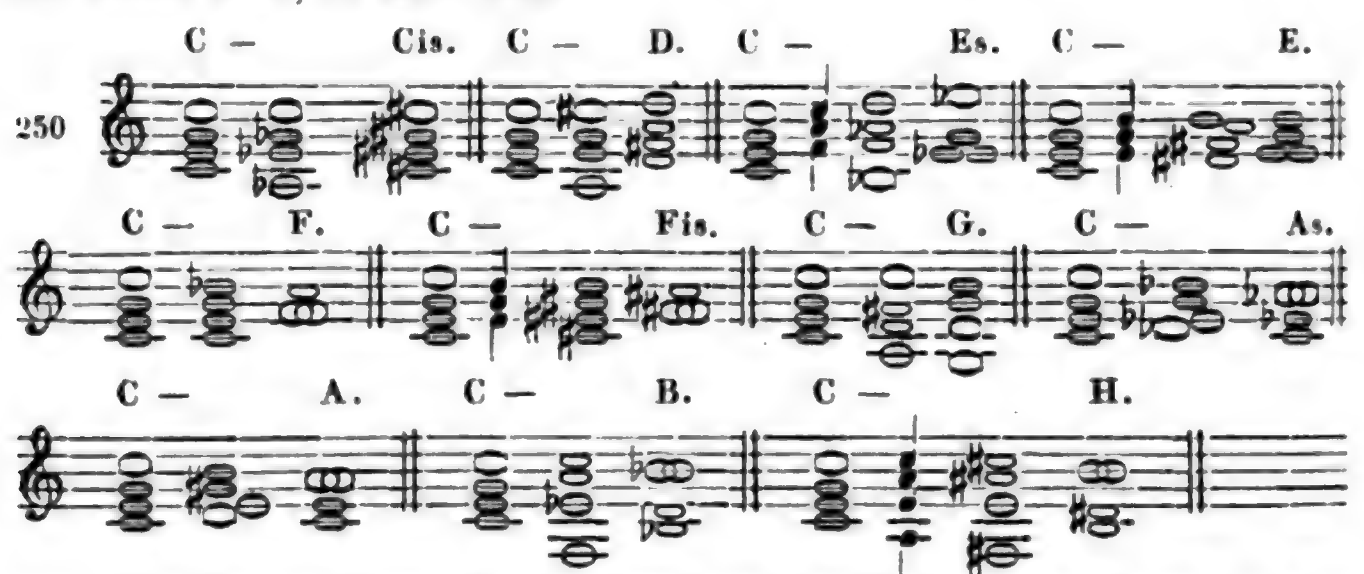
und hat, wie wir oben in No. 249 gesehn, bisweilen — nicht immer! — etwas Verschrobenes an sich. Wir dürfen indess um seine

---

* Enharmonisch heissen bekanntlich (wie die allgem. Musiklehre näher angiebt) Töne, Intervalle, Akkorde, Tonarten, die bei gleicher Tonhöhe verschiedne Namen führen. Die Töne *cis* und *des*, die kleine Terz *c-es* und die übermässige Sekunde *c-dis*, der Septimen-Akkord *h-d-f-as* und der Quintsext-Akkord *h-d-f-gis* oder der Terzquart-Akkord *h-d-eïs-gis*, die Tonleiter *Ges* dur (oder Moll) und *Fis* dur (oder Moll) sind der Tonhöhe, der Tonung nach dasselbe; *cis* klingt wie *des*, *c-es* wie *c-dis* u. s. w. und wird auf denselben Tasten angegeben; sie haben aber (aus Gründen, die nicht hierher gehören) verschiedne Benennung, sind also enharmonische Töne, Intervalle u. s. w.

Vermeidung nicht sorgen*. Sobald wir an der Regel festhalten, jede Stimme so bequem wie möglich zu führen, werden wir jede Erhöhung oder Erniedrigung in diejenige Stimme setzen, welche vorher schon dieselbe Stufe gehabt hat, die nun verwandelt werden soll. Hiermit sind fehlerhafte Querstände vermieden, wie wir gleich erkennen werden.

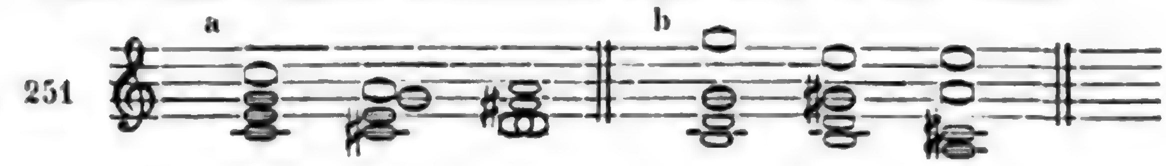
Nach dieser Vorbereitung haben sämmtliche Modulationen mit Hülfe des Dominant-Akkordes keine Schwierigkeit. Sie folgen hier, der Reihe nach, in alle Töne.



Alle Modulationen sind so kurz wie möglich gemacht; nur bei der Ausweichung nach *H* hätte der Vermittlungs-Akkord erspart werden können, hätten wir nicht den Schritt der übermässigen Sekunde (S. 160) vermeiden wollen. Bei jeder Modulation ist entweder gar keine, oder nur eine Vermittlung benutzt worden, obgleich wir wissen**, dass es für jede deren mehrere giebt. Jede Vermittlung ist durch einen einzigen Akkord bewerkstelligt; wir wissen, dass man auch deren mehrere nach einander anwenden kann.

Ist nicht bei der Modulation nach *D* ein Querstand vorhanden, da die Unterstimme im ersten Akkorde *c* und die Oberstimme im zweiten *cis* hat? — Nein; denn die Oberstimme hatte ebenfalls *c* vor *cis*, dieses ist also auf dem nächsten Wege eingeführt.

Hätte man dieselbe Modulation nicht auch in der Weise

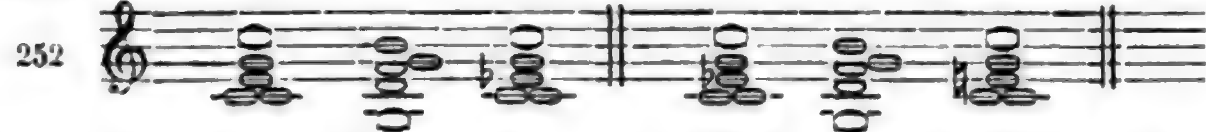


* Hierzu der Anhang J.

** In No. 247 sind für eine einzige Modulation fünf verschiedne Vermittlungen enthalten: dies diene als Erinnerung. Der gewöhnliche Sprachgebrauch bezeichnet übrigens jede Vermittlung als besondre Modulation, so dass nach ihm No. 247 fünf Modulationen enthielte. Dies ist offenbar unrichtig, da alle bis jetzt zur Anwendung kommenden Vermittlungsakkorde der alten Tonart angehören, mithin sie für sich nicht den Uebergang in die neue bewerkstelligen. Aber wegen ihrer wirklichen Nothwendigkeit muss man sich die Vermittlungen — und zwar alle — geläufig machen.

ausführen können, dass der Schritt von *c* nach *cis* (wie in *a*) der Unterstimme zugefallen wäre? — Ja; indess wird man im Allgemeinen die frühere Weise (No. 250) vorziehn, da die Oberstimme sich fühlbarer macht, mithin nach ihrem *c* das *cis* in ihr und nicht in einer andern Stimme erwartet wird. Aus demselben Grunde wird die Modulation bei *b* auffallend, und noch mehr als die bei *a*, da der Fortschritt von *g* zu *gis* sich in einer Mittelstimme verbirgt[28].

Eine Modulation fehlt in unsrer Uebersicht No. 250 gänzlich: die von der Durtonart in ihre (die auf derselben Tonika stehende) Molltonart, von *C*dur nach *C*moll — oder umgekehrt. Sie scheint auf den ersten Hinblick die nächstliegende, da beide Tongeschlechte denselben Dominantakkord

252 

haben. Allein eben hieraus ergiebt sich die Unzulänglichkeit dieses Modulationsmittels. Da der Dominantakkord beiden Geschlechten gemeinsam angehört, so kann er nicht als Unterscheidung des einen vom andern, folglich nicht als bestimmtes Zeichen des Uebergangs aus einem in das andre dienen. In No. 252 gehen wir aus Dur nach Moll und aus Moll nach Dur, aber vollkommen unkräftig, weil das neue Geschlecht ohne Unterscheidungszeichen, gleichsam ganz zufällig auftritt. Die bessere Lösung dieser Aufgabe wird sich später finden.

Wir haben schon oben (S. 189) gesagt, dass der Dominantakkord nicht das einzige Modulationsmittel ist. Es wird uns daher obliegen, auch die übrigen Modulationsmittel aufzusuchen. Indess ist das Wesentliche schon erreicht:

wir sind in den Stand gesetzt, zu moduliren, — gleichviel ob mit einem oder mehr Mitteln. Daher wenden wir uns sofort zur Anwendung des Erlangten und verweisen weitere Forschungen auf spätere Zeit.

Zweiter Abschnitt.

Anwendung der Modulation auf Behandlung gegebner Melodien.

Unsre bisherigen Harmonisirungen haben an grosser Einseitigkeit gelitten, weil sie auf eine einzige Tonart beschränkt waren und wir

---

28 Fünfundzwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung sämmtlicher Modulationen erst von *C*dur, dann von *C*moll aus, erst in möglichster Kürze, dann mit allen sich darbietenden Vermittlungen; Durchübung derselben in gleicher Weise von andern Tonarten aus am Instrumente.

nur Melodien behandeln konnten, die in einer einzigen Tonart verweilten. Jetzt können wir die Mittel verschiedner Tonarten im Wege der Modulation vereinen, folglich auch solche Melodien behandeln, die sich nicht in eine einzige Tonart einschliessen. Hiermit tritt ein Unterschied ein, den wir bisher nicht zu beobachten hatten: zwischen Melodien, die den Eintritt in fremde Tonarten nothwendig machen, und solchen, wo dies nicht der Fall, obwohl die gelegentliche Benutzung fremder Tonarten zulässig sein kann. Den fremden Tonarten gegenüber heisst die Tonart, von der ausgegangen und in der geschlossen wird,

Hauptton

oder Haupttonart. Der Hauptton der Koriolan-Ouvertüre von Beethoven z. B. ist *C* moll, obwohl sie nach *Es* dur und andern Tönen Ausweichungen und Uebergänge macht. Auch die Freischützouvertüre (S. 195) hat *C* moll zum Hauptton, obwohl auch sie nach *Es* dur und andern Tönen modulirt und zuletzt aus dem S. 168 angedeuteten Grund in *C* dur schliesst. Die Tonarten, in die modulirt wird, heissen

Nebentöne

im Gegensatze zum Hauptton.

Die erste Frage, die wir von jetzt an bei der Behandlung einer Melodie zu beantworten haben, ist:
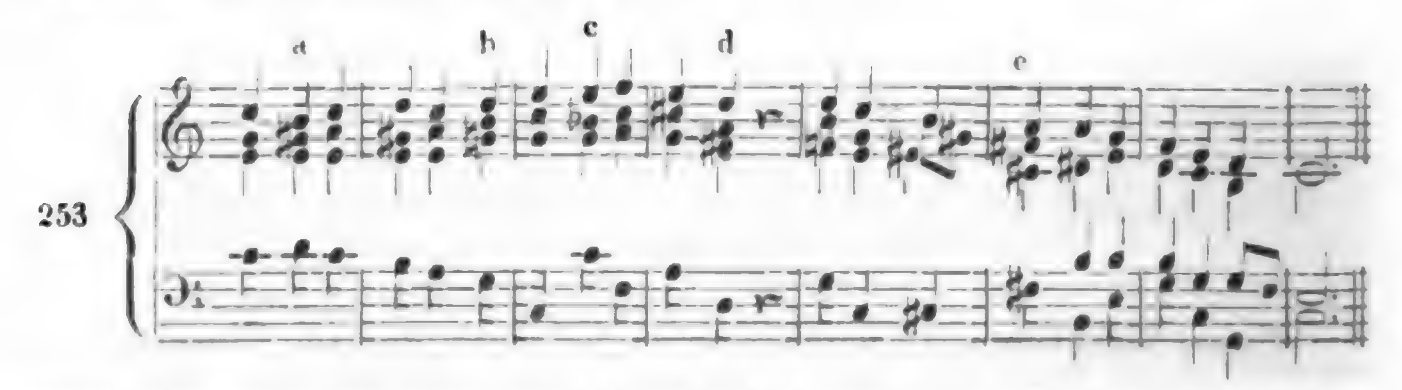
ob sie Modulationen in fremde Töne nothwendig macht,

oder

ob dergleichen Modulationen wenigstens rathsam sind? — denn möglich sind sie überall.

Rathsam und zulässig ist im Allgemeinen die Modulation in fremde Tonarten, wenn durch sie die Bestimmtheit und das Vorwalten des Haupttons nicht beeinträchtigt, wenn nicht Allzufremdes, Allzuentlegnes — und das Fremde nicht in allzugrosser Ausdehnung angewendet wird. Wollte man eine möglicherweise mit den Mitteln von *C* dur allein behandelbare Melodie so, wie hier

253



geschehn, mit dem zweiten Akkorde (*a*) nach *A* moll, dann nach einer Erinnerung an den Hauptton (*b*) nach *F* dur (*c*) führen und den Vordersatz (*d*) in *D* dur schliessen — und wie die Modulation dann weiter hin und her taumelt: so würde nicht nur das Gefühl vom Hauptton ganz ertödtet, sondern alle Einheit und Haltung des Satzes verloren.

Der Kundige begreift nicht, wie dieses *Fis* moll (*e*) nach *C* dur und der Vordersatz nach *D* dur kommt u. s. w. — und der Ununterrichtete würde durch diesen steten Irrgang in seinem Fühlen verwirrt und verstimmt werden*.

So gewiss dies bei gröblicher Verirrung (wie oben) allgemein erkannt wird, so wenig lässt sich gleichwohl im Allgemeinen bestimmen, wieviel und wie weit modulirt werden darf; man kann nur als allgemein annehmbaren Rath aussprechen: dass der Hauptton allen Nebentönen vorgehe, besonders aber am Schluss — und in der Regel auch zu Anfange festgestellt werden müsse; dann: dass von den Nebentönen in der Regel die verwandten den fremdern vorgehn. Hauptfehler in No. 253 waren also die Modulationen nach *D* dur und *Fis* moll und das allzuschnelle Aufgeben des Haupttons.

Nähere Belehrung wird sich weiterhin (im sechsten Abschnitt) ergeben; für jetzt wollen wir aus Vorsicht nur bescheidnen Gebrauch von der Modulation und besonders von der in fremdere Tonarten machen; der Irrthum und die Eitelkeit, auf gehäufte oder fremde Modulation Werth zu legen, kann uns ohnehin nichts anhaben, seit wir gesehn, dass alle Modulationen sich mit ziemlich gleicher Leichtigkeit vollbringen lassen.

Bestimmter zeichnet sich unsre Obliegenheit, wenn die Melodie selbst Modulation nothwendig macht. Dies kann äusserlich durch fremde Melodietöne, innerlich (und weniger deutlich) durch den besondern Gang der Melodie kennbar werden.

1. Aeussere Merkmale

der Nothwendigkeit einer Modulation sind fremde (dem Hauptton nicht angehörige) Töne in der Melodie. Wenn in einer Melodie aus *C* dur *fis* erscheint, so kann dies ein Zeichen sein, dass der Satz nicht mehr in *C* dur bleibt; denn diesem ist *fis* fremd. Sind wir dann durch den fremden Ton in eine andre durch ihn angedeutete Tonart — wir nehmen an, *G* dur — gekommen, so ist von diesem Augenblick an Alles aus dem Gesichtspunkte dieser Tonart zu beurtheilen; wir befinden uns nicht in *C* dur, wie Anfangs, sondern in *G* dur, und haben zunächst an die Töne, Harmonien, Verwandtschaften von *G* dur zu denken. Erschiene dann wieder ein Ton, der nicht nach *G* dur gehört, z. B. *f*: so könnte der fremde Ton wieder Anlass zu einer Modulation werden. — Wir sagen: es könnte so sein. Später wird sich auch die Möglichkeit zeigen, dass fremde Töne ohne Einfluss auf Harmonie

---

* Dieser Fall zeigt wieder, wie wichtig Zusammenhang und Folgerichtigkeit auch in der Musik sind. Im Einzelnen ist in No. 253 Alles richtig, es ist kein Schritt geschehn, der sich nicht rechtfertigen liesse; — und das Ganze ist ohne sonderliche Härte musikalischer Unsinn zu nennen.

auftreten*. Indess für jetzt soll jeder Ton als zugehörig zur Harmonie und einflussreich auf Modulation gelten.

Jeden fremden Ton haben wir sonach für jetzt als Zeichen einer nöthig werdenden Modulation anzusehn; er muss einer neuen Tonart angehören und zwar dem Dominantakkorde derselben, da wir bis jetzt noch kein andres Modulationsmittel kennen. Aber welchem Dominantakkorde? welcher Tonart?

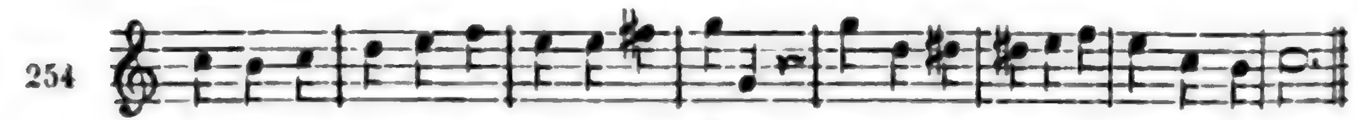
Die Antwort ist bereits S. 105 vorbereitet. Der fremde Ton kann möglicherweise Grundton, Terz, Quinte, Septime eines Dominantakkordes sein, *fis* z. B. (das wir uns oben in einem *C*dur-Satz eintretend dachten) kann möglicherweise den Akkorden

fis – aïs – cis – e
d – fis – a – c
h – dis – fis – a
gis – his – dis – fis

und damit den Tonarten *H*, *G*, *E*, *Cis* dur oder moll angehören. Allein erstens beschränkt sich dies durch Rücksicht auf die dem Akkord eigenthümlichen Fortschreitungen; *fis* kann nur Grundton oder Oktave sein, wenn es nach *H* geht oder liegen bleibt, — kann nur Terz sein, wenn es einen Schritt hinauf nach *g* geht, — nur Septime, wenn es einen Schritt hinabgeht nach *e* oder *eïs*, — nur Quinte, wenn es einen Schritt hinab nach *e* oder hinauf nach *g* oder *gis* geht, oder allenfalls eine Quinte (No. 161, *d*) abwärts nach *h*. Zweitens wird man selbst unter den zulässigen Tonarten in der Regel die wählen, welche dem vorhergehenden und dem Hauptton am nächsten verwandt ist.

Vor allem muss aber jetzt bei jeder Melodie, die wir bearbeiten wollen, der Hauptton festgestellt werden, da sich von ihm aus die ganze Modulation bestimmt. Die Vorzeichnung für sich allein reicht dazu nicht aus, weil sie zwei Tonarten (den Paralleltönen) gemeinsam ist; wir müssen sehn, in welchem der beiden Töne der nöthige (S. 109) vollkommne Ganzschluss möglich ist.

Nehmen wir folgende Melodie —
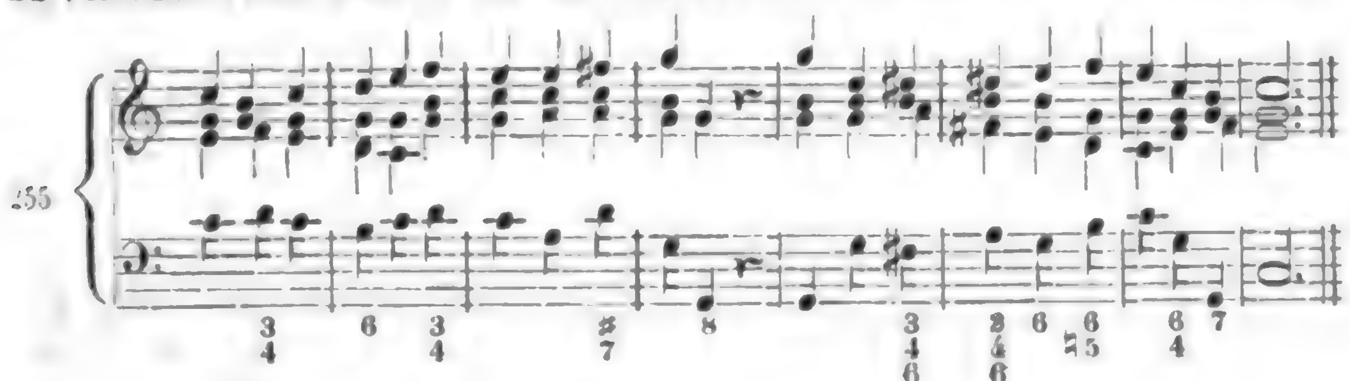
254 

zur ersten Anwendung. Ihre Nicht-Vorzeichnung deutet auf *C*dur oder *A*moll; ein vollkommner Ganzschluss ist zu ihren letzten Tönen nur in *C*dur möglich, — in *A*moll müsste die Terz in der Oberstimme liegen und überdem verdoppelt werden.

Im dritten Takt erscheint *fis* und nöthigt, *C*dur zu verlassen. Da es einen Schritt aufwärts geht nach *g*, — so kann es nur Terz oder

* Ein Vorspiel haben wir schon in No. 44 bis 50 gesehn, wo unser Satz durch fremde Töne durchging, ohne im Wesentlichen *C*dur zu verlassen. Gleiches zeigt No. 244.

Quinte eines Dominantakkordes (*d–fis–a–c* oder *h–dis–fis–a*) sein, nur nach *G* dur oder *E* moll führen. Wir ziehn Ersteres vor wegen seiner nähern Verwandtschaft mit *C* dur und wenden uns hier nach *G* dur. — Im fünften Takt erscheint *dis* als fremder Ton und nöthigt zu neuer Ausweichung. Dieser Ton wiederholt sich, also das erste *dis* bleibt stehn, könnte mithin Grundton (Oktave) eines Dominantakkordes (*dis–fisis–aïs–cis*) sein und nach *Gis* dur führen; allein an diesen entlegnen Ton ist nicht zu denken. Wir nehmen vielmehr *dis* als Terz des Dominantakkordes von *E* moll, bleiben also in der Verwandtschaft von *G* dur und *E* moll, bis das folgende *f* uns zwingt, auch diesen Ton zu verlassen und nach *C* dur zurückzukehren. Hier



ist eine Ausführung des oben Erwognen.

2. Innere Merkmale

der Nothwendigkeit einer Modulation sind Melodiewendungen, die ohne Ausweichung in fremde Töne nicht angemessen behandelt werden können, obwohl die Melodie selber an der Stelle, wo modulirt werden muss, keinen fremden Ton enthält. Dieser letzte Umstand kann den Uebertritt in andre Tonarten keineswegs ausschliessen, da auch einheimische Töne fremden Dominantakkorden (z. B. *f* den Akkorden

f – a – c – es
des – f – as – ces
b – d – f – as
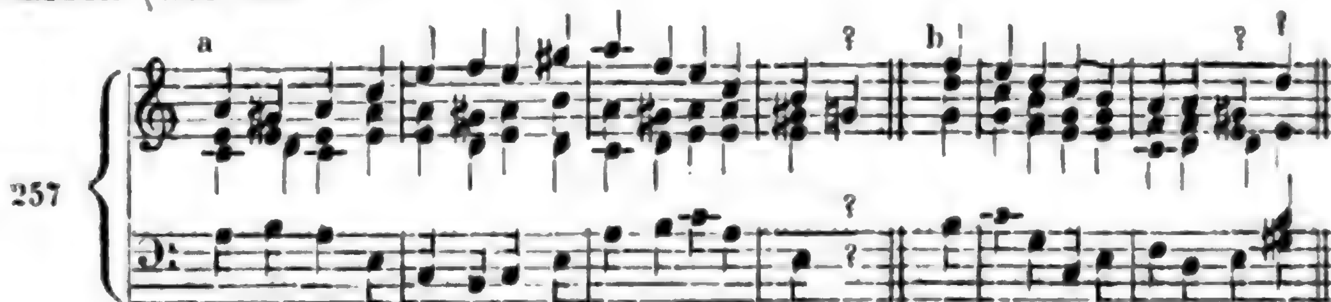
und nun erst dem Dominantakkorde *g–h–d–f*) angehörig sein können.

Aber worin liegt die Nothwendigkeit einer Modulation an Stellen, wo kein fremder Melodieton sie herbeiführt? — Sie kann Erstens in später nachfolgenden fremden Melodietönen liegen, die eine vorhergegangne Ausweichung nothwendig voraussetzen, aber an sich selber nicht zulassen. Wir können dies an folgender Melodie
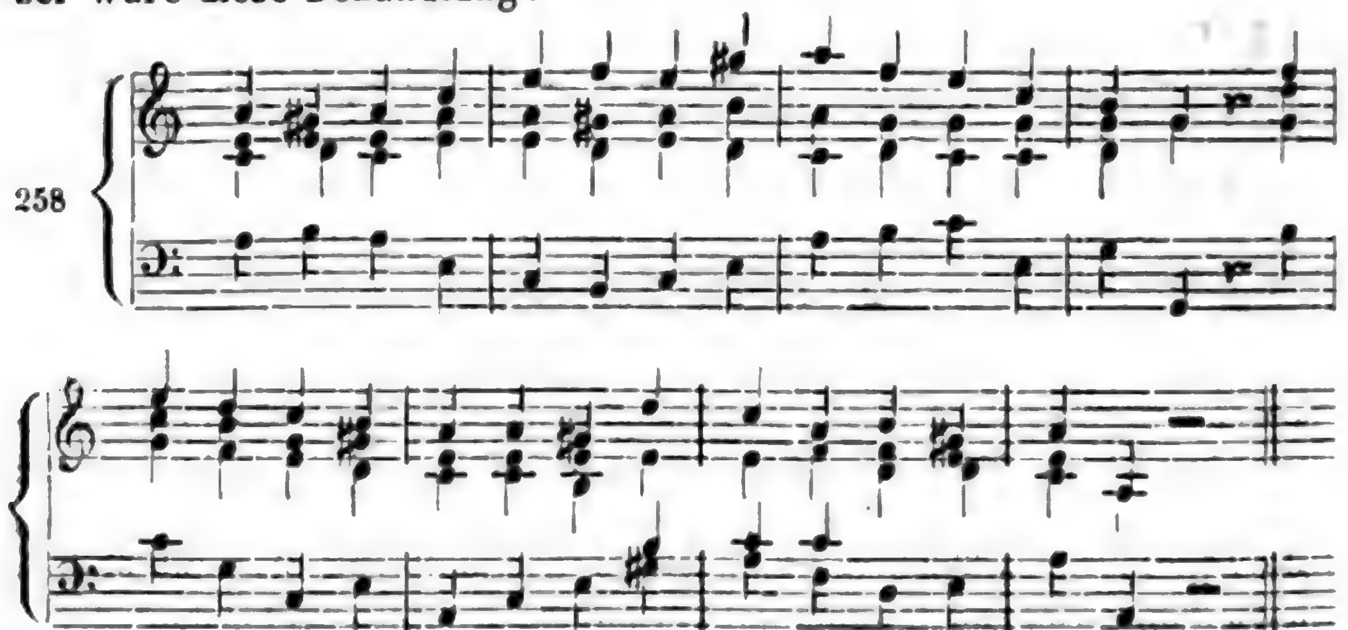


beobachten, die sich durch Vorzeichnung (und Schluss und schon Anfangs durch das wiederholte *gis*) als *A* moll zugehörig erweist. Man

kann sie bis zum ersten Ton des vierten Taktes in dieser Tonart stehn lassen (wie hier —



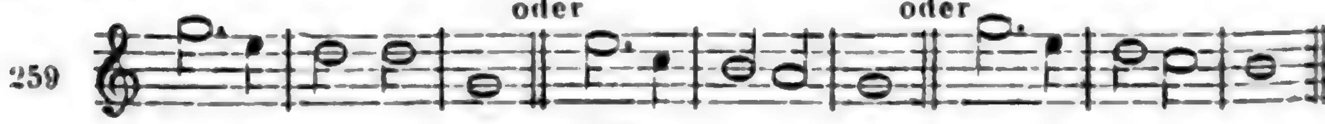
bei *a*) bis der folgende Ton Querstand und Stillstand zugleich bringt. Es geht nicht weiter und man sieht, dass *g* mit einer bis zu ihm hingeführten *A*moll-Modulation, wie die obige, unvereinbar ist, man hätte schon früher *A*moll verlassen sollen. Die zweite Hälfte der Melodie kann ziemlich lange in *C*dur bleiben, bis endlich bei *gis A*moll nothwendig wird, hier aber nur ungeschickt eingeführt werden kann. Besser wäre diese Behandlung:
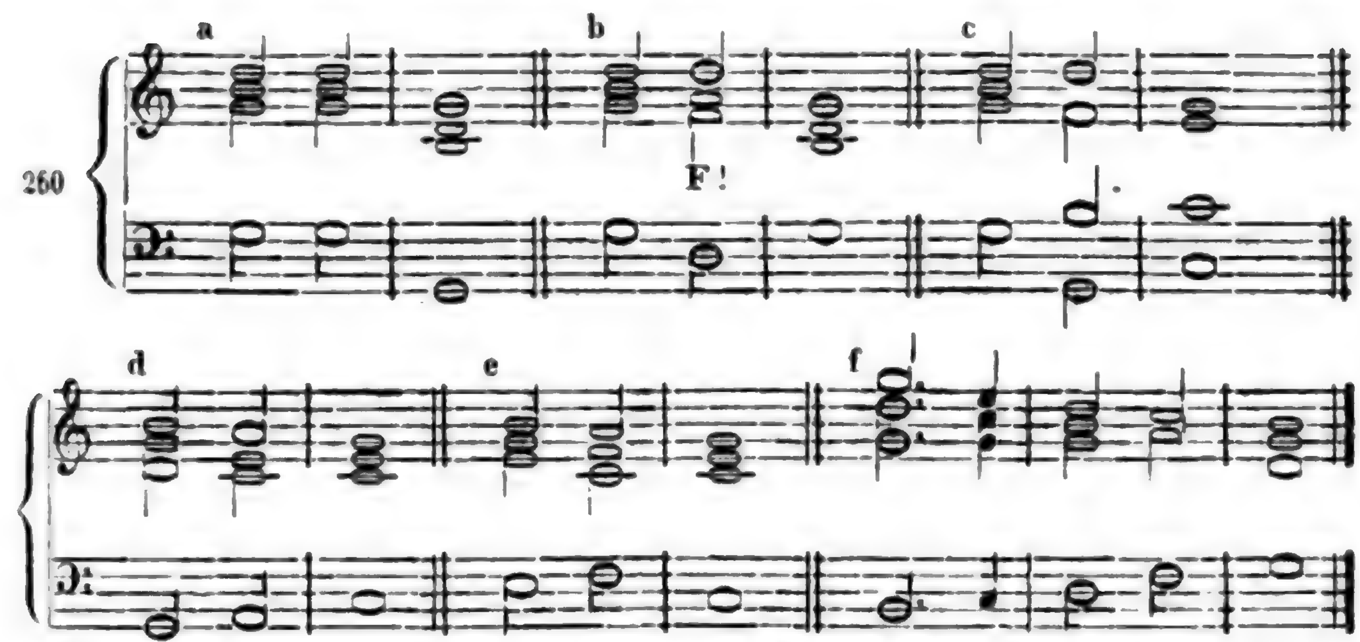


Zweitens kann die Nothwendigkeit einer Modulation in der Konstruktion der Melodie liegen, wenn diese periodischer Gestalt ist und nicht ohne Ausweichung in Nebentöne sich darstellen lässt. Hiervon wird bald gründlicher die Rede sein; einstweilen wollen wir dem S. 121 Mitgetheilten die Bemerkung zusetzen:

> dass der Vordersatz bisweilen statt des Halbschlusses eine Ausweichung in die Tonart der Dominante und in dieser einen Ganzschluss macht.
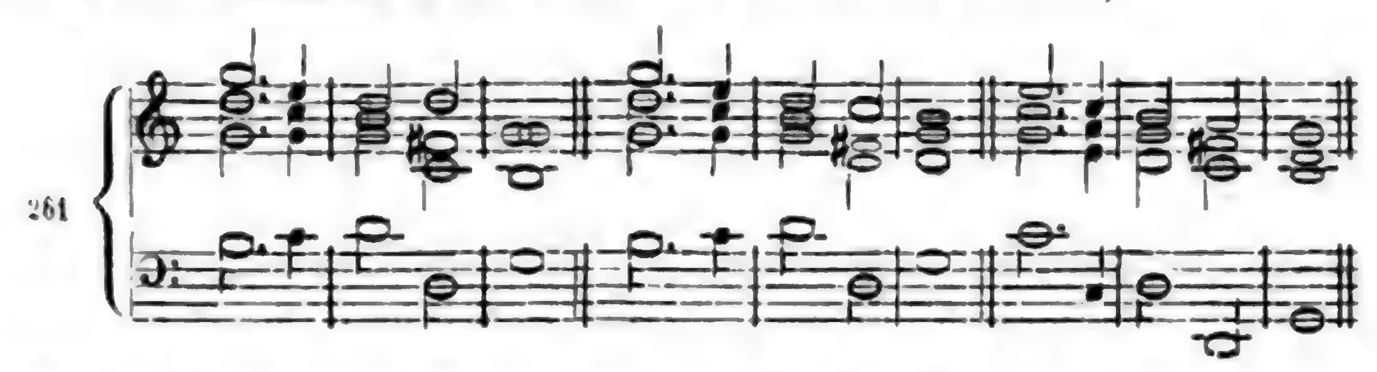
Dies kann sich an der Melodie zu erkennen geben. Schliesst die erste Hälfte (der Vordersatz) einer Melodie in *C*dur mit diesen Wendungen



ab, so zeigt sich kein fremder Ton — und gleichwohl die Unmöglichkeit, mit den Harmonien von *C*dur einen befriedigenden Abschluss zu erlangen; man müsste den Vordersatz so



schliessen, entweder in unangemessner Feierlichkeit (was bleibt hiernach für den Schluss des ganzen Satzes übrig?) wie bei *c* und *e*, oder lahm wie bei *a*, oder hinfällig wie bei *d*, oder noch abrupter wie bei *f* und *b*. Eben diese letzte Wendung weiset auf den rechten Weg. Man muss diese Schlüsse in die Tonart der Dominante wenden, —



um dem Vordersatze zu genügen und für den Nachsatz Rückwendung und Schluss im Hauptton übrig zu behalten.

Blicken wir nun noch einmal auf jene Modulationen zurück, die nicht nothwendig aber (S. 204) rathsam sind: so werden wir um so bereitwilliger sein, bei unsern Uebungen[29] in ausweichender Modulation nur sehr beschränkten Gebrauch von ihnen zu machen, je mehr wir Modulationen mit Nothwendigkeit — also gewiss berechtigt — eintreten sehn.

Dritter Abschnitt.

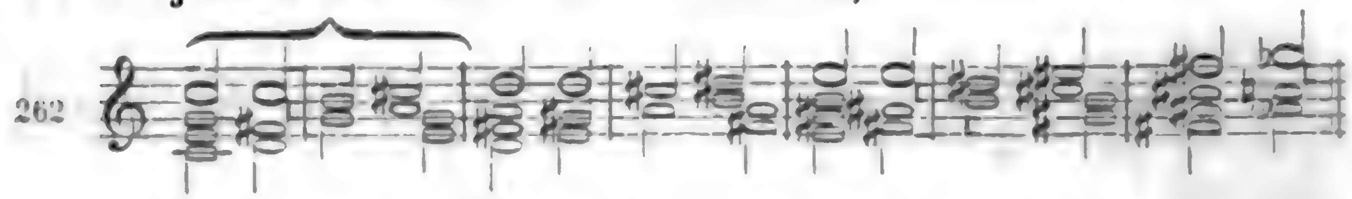
Modulationsgänge mit Dominantakkorden.

Jede Einführung eines neuen Akkordes ist als neues Motiv anzusehn und kann als solches für sich allein oder im Verein mit andern

29 Sechsundzwanzigste Aufgabe. Ausarbeitung der in der Beilage XIV gegebnen Melodien, — sogleich mit Benutzung der Modulationswendungen, die sie erfodern.

zu Harmoniegängen benutzt werden. Dies — und das Verfahren dabei ist aus Früherm hinlänglich bekannt, so dass wenige Beispiele genügen, es auf die neuen Mittel anwenden zu lassen.

Die nächstliegende Modulation (wenn man auf Verwandtschaft der Tonarten sieht) ist die in die Oberdominante. Setzen wir sie fort, gehn wir aus jeder Tonart in ihre Oberdominante, —
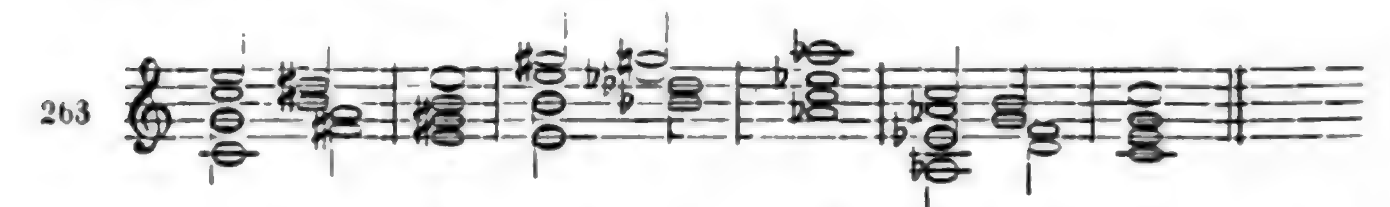


so erhalten wir einen Gang, der stetig von *C* nach *G*, von *G* nach *D*, von da nach *A*, nach *E*, *H*, *Fis* führt. Von *Fis* hätten wir mit *gis–his–dis–fis* nach *Cis* dur, von da nach *Gis* dur gehn können, bis nach *His* dur; dies hätte nach Tonarten mit 7, 8, 12 Kreuzen gebracht. Wir zogen vor, den obengenannten Akkord enharmonisch in *as–c–es–ges* umzuwandeln und kommen auf diesem Wege nach *Des*, *As* bis *C* dur, mit 5, 4 Been und ohne Vorzeichnung.

Man bemerke, dass wir nicht blos hinsichts der Zielpunkte (der jedesmaligen Oberdominante), sondern auch in der Ausgestaltung des Ganzen streng folgerichtig gegangen sind; es zeichnet sich ein stets wiederkehrendes Motiv von vier Takten, durch die Klammer veranschaulicht. Derselbe Gang hätte auch in andrer Weise folgerecht gestaltet werden können.

Ein eben so naheliegendes Motiv, der Schritt in die Unterdominante, hätte einen ähnlichen Gang ergeben, auf den wir später kommen müssen.

Wir könnten einen Gang bilden, der uns stets in die, eine grosse Terz aufwärtsliegende Tonart brächte,



von *C* nach *E*, von *E* nach *Gis* — wofür wir bequemer *As* setzen, von *As* nach *C*.

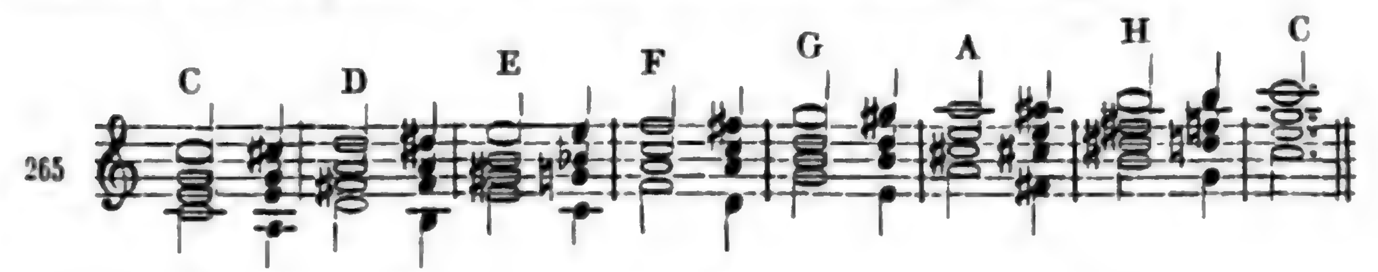
Andre Gänge könnten uns durch kleine Terzen aufwärts, andre durch grosse — oder durch kleine Terzen abwärts bringen. Dieser Gang



führt in die eine grosse Sekunde höher liegenden Tonarten, von *C* nach *D*, *E*, *Fis*, *Gis*, *Ais*, *His*, — für welche erleichternd *As*, *B*, *C*

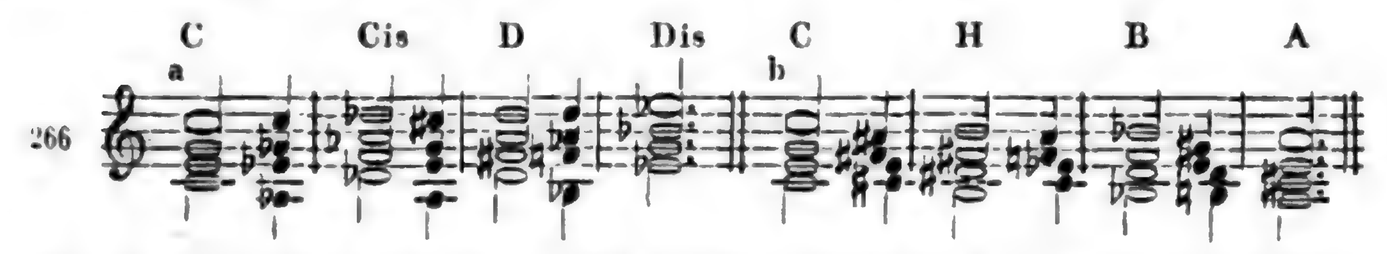
gesetzt ist; man könnte in derselben Weise abwärts schreiten, von *C* nach *B*, *As*, *Ges*, *E*, *D*, *C*.

Der Anfang von No. 264 legt nahe, die ganze Tonreihe der Durtonleiter als Zielpunkt der Modulation zu nehmen; wir gehen —



von *C* nach *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, *C** durch eine kleine Inkonsequenz der Ausgestaltung im dritten und vorletzten Takte ist dieser Gang möglich geworden, der nicht blos vermehrten Inhalt, sondern auch besser zusammengehörige Zielpunkte hat. Die starre Folgerichtigkeit in No. 264 ist unkünstlerisch; die Tonkunst kennt nicht den Fortschritt in lauter Ganztönen; sie mischt im Dur- und Mollgeschlecht Ganz- und Halbtöne und hat, wie die Natur, nie anders als im Verschmelzen von Gleichartigkeit und mildem Wechsel ihre Befriedigung gefunden**.

Dass man in ähnlicher Weise die Durtonleiter hinab, die Molltonleiter hinauf- und hinabschreiten, dass man in die jedesmal einen Halbton höhere Tonart bei (*a*)



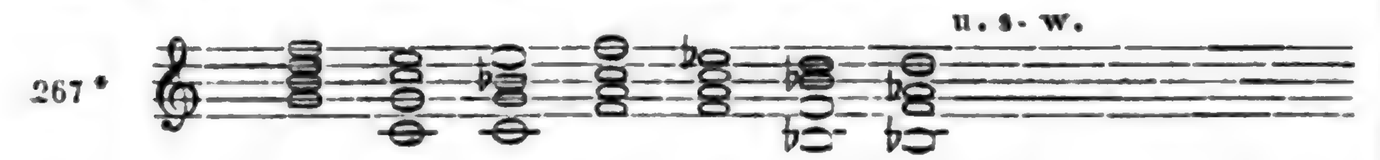
oder in die jedesmal um soviel tiefere schreiten kann, ist ohne Weiteres klar.

Eben so bedarf es nur der Erinnerung, dass jeder Gang in mannigfachen Lagen, in enger und weiter Harmonie, kurz mit all' den Abwechslungen, die sich schon S. 116 gezeigt haben, ausgeführt werden kann. Man wird gewahr, dass das Element der Harmoniegänge hier erst zu voller Ausdehnung gelangt. Während dies der Uebung des Schülers überlassen bleiben darf, stehn uns noch zwei merkenswerthe

* Hier ist zugleich Anlass, die Ausdehnung unsers Vermögens zu ermessen. Zuerst war uns die Tonleiter nichts als eine Reihe einzelner, obwohl zusammengehöriger Töne; dann lernten wir sie harmonisiren (No. 99) aber ohne Gleichgestalt; dann — in den Sextakkordgängen S. 147 — fand sich Gleichgestalt und jeder Ton der Tonleiter ward Grundton eines Akkordes; jetzt ist jeder Ton Tonika einer neuen Tonleiter.

** Diese Wahrheit könnte als Verurtheilung aller so weit geführten Harmoniegänge, namentlich der in No. 266 angefangnen, wieder ganz gleichartigen, gelten, wenn man nicht im Auge behielte, dass die Weite der Ausführung nur als Uebung für den Schüler empfohlen, im künstlerischen Wirken aber dem Ermessen des Künstlers überlassen ist.

Fortschritte zu Gebote. Sie knüpfen sich an den schon oben erwähnten Gang in die jedesmalige Unterdominante, der hier

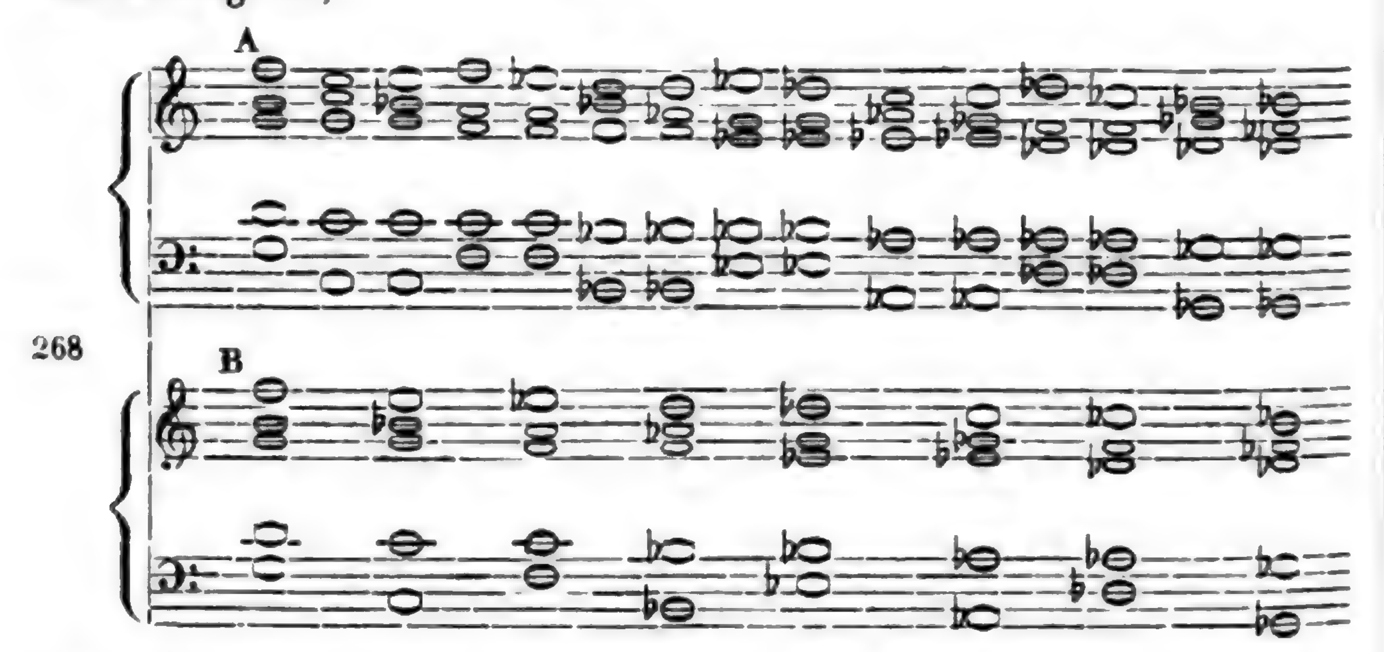


eine Strecke weit hergestellt ist, und in dem wir, beiläufig bemerkt, die Terz und Quinte der Dominantakkorde mit der in No. 117 aufgewiesenen Freiheit behandelt haben.

Wir sehen hier, soweit wir gehn wollen, einen rastlosen Gang aus jeder Tonart in die Tonart der Unterdominante. Zugleich hat — übereinstimmend mit unsern bisher befolgten Grundsätzen — jeder Dominantakkord seinen tonischen Dreiklang zur Folge. Allein eben diese Dreiklänge bilden so viel Ruhepunkte und Einschnitte, man könnte möglicherweise bei jedem derselben den Gang abbrechen; dies ist im Grunde dem Wesen eines Ganges nicht ganz entsprechend. Nun ist aber jeder der störenden Dreiklänge im folgenden Dominantakkorde schon enthalten, folglich kann er — so scheint es — ohne wesentliche Einbusse erspart werden und damit erhalten wir einen

Gang von Dominantakkorden.

Um ihn in seinem Entstehn und den wesentlichen Zügen ganz klar vor Augen zu haben, stellen wir ihn mit No. 267 zusammen und beide fünfstimmig auf,



damit wir jene von der ursprünglichen Regel (S. 89) abweichenden Schritte der Terz und Septime vermeiden, ohne die Vollständigkeit der Akkorde einzubüssen. Bei *A* ist jeder Akkord vollkommen regelrecht behandelt. Bei *B* dagegen erlangt kein Dominantakkord seinen Ruhepunkt; jeder Dreiklang hat sich gleichsam im Entstehn in einen neuen

---

* Bei diesen und den folgenden modulationsreichen Gängen soll jede Vorzeichnung nur der Note gelten, vor der sie steht, ohne dass es eines Widerrufs bedarf.

Dominantakkord verwandelt, *c–e–g* in *c–e–g* und *b*, *f–a–c* in *f–a–c* und *es*, und so fort.

Durften wir uns das erlauben? — Ja!, denn es ist

1. jeder übergangne Dreiklang, wie gesagt, in dem an seiner Statt eingeführten Dominantakkord enthalten,
2. jeder Schritt in den einzelnen Stimmen regelrecht, — mit Ausnahme der Terz, die überall einen Halbton abwärts statt aufwärts geht,
3. die Abweichung aber in einzelnen Intervallen, und namentlich in der Führung der Terz keineswegs etwas Unerhörtes;

endlich ist

4. diese Abweichung nicht willkührlicher Einfall oder Versehn, sondern eines künstlerischen Zweckes willen getroffen, —

denn allerdings kann es künstlerisch nothwendig werden, sich im Gange rastlos und gewissermaassen schrankenlos zu bewegen. Dies ist die Hauptsache bei allem künstlerischen Gestalten.

Was nun jene Abweichung von der Regel des Terzenschritts betrifft, so ist sie nicht die erste; schon früher (S. 111) haben wir die Terz abwärts statt aufwärts — und zwar eine Terz hinabgeführt. Nur geschah das in Mittelstimmen, hier abwechselnd in der Oberstimme, z. B. vom zweiten Akkorde zum dritten. Allein gerade die beiden Stimmen, in denen die Terz von ihrer Regel abgeht (Diskant und Alt in No. 268, *B*) sind am folgerichtigsten und sanftesten geführt, sie gehn durchweg chromatisch. Wir dürfen auch hier (wie S. 147 bei den Gängen von Sextakkorden) hoffen, dass das Fliessende der melodischen Bewegung den Anstoss, der in der Harmonieführung liegt, beseitigen werde*.

---

* Was wir hier frei gebildet und aus der vernunftmässigen Entwickelung des Harmoniewesens gerechtfertigt, ist schon in der natürlichen Entwickelung des Tonwesens vorgebildet.

Wir haben bereits S. 57 angemerkt, dass nach den ersten sechs von der Natur gegebnen, in den einfachsten Verhältnissen (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6) stehenden Tönen, z. B.

C, c, g, $\overline{c}$, $\overline{e}$, $\overline{g}$,

ein siebenter dort ungenannter, — und dann erst die Reihe der andern Töne,

$\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{e}}$, u. s. w.

erscheint.

Dieser siebente Ton (das Tonverhältniss 6 : 7) kann und muss uns für *b* gelten, obgleich er etwas tiefer als unser *b* steht, aber entschieden höher als *a*; das Genauere gehört der Musikwissenschaft an.

Nun wissen wir, dass die zweite harmonische Masse oder der Dominantakkord (*g-h-d-f*) das Bedürfniss hat, sich in die erste oder in den tonischen Dreiklang (*c-e-g*) aufzulösen. Aber dieser selbst ist ja nach Obigem der Kern zu einem andern Dominantakkorde (*c-e-g* und *b*), der nach *f-a-c* strebt.

Ja, selbst die leibliche Vorbildung des hier theoretisch Vollbrachten hat uns die Natur gegeben in der Folge der mitklingenden Töne, über die die allg.

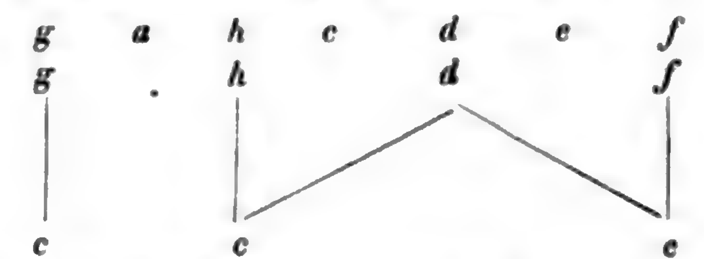
Sofort ergiebt sich nun aus dem Gewinn des Ganges von Dominantakkorden ein neuer Fortschritt. Dieser Gang stellt eine Verkettung von Akkorden dar, in deren keinem Ruhe, Befriedigung, sondern nur Trieb zu neuem Fortschreiten waltet; — jeder Schritt führt zu neuer Harmonie — und zugleich zu neuer Tonart. Man kann des Erstern ohne das Letztere bedürfen: rastlosen Fortdrängens von Akkord zu Akkord, aber ohne die Einheit der Tonart aufzugeben.

Warum sind wir nun eigentlich in No. 268 *B* bei jedem Akkord in eine neue Tonart gerathen, z. B. durch *c–e–g–b* nach *F*dur, durch *f–a–c–es* nach *B*dur? — Die nächste Antwort lautet: weil jeder dieser Akkorde Dominantakkord, ausschliessliches Eigenthum, Zeichen seiner Tonart ist. Aber, genauer angesehn, sind in *c–e–g–b* nicht die Töne *c–e–g* ausschliessliches Eigenthum und Zeichen von *F*dur, sondern ihr Verein mit *b** ist es, der die Modulation macht. Sobald wir dieses *b*, dieses *es* und alle die noch folgenden erniedrigten Töne von ihrer Erniedrigung befreien, erhalten wir in einer jeden Tonart einen Gang von

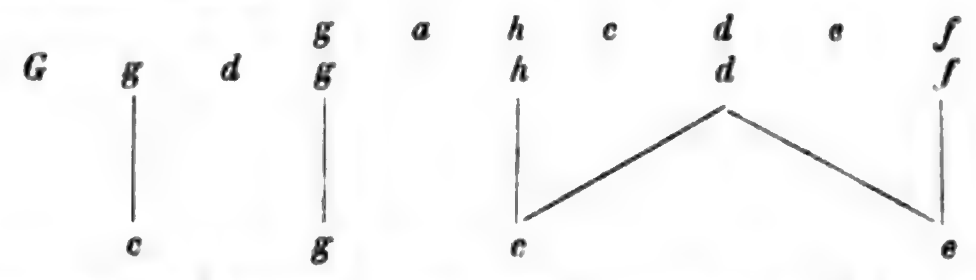
---

Musiklehre oder irgend eine Akustik Näheres mittheilt. Man befreie die Saiten eines Klaviers von der Fessel der Dämpfung und gebe einen tiefern Ton, z. B. *C*, mit Kraft an, so erscheinen nach- und mitklingend — in der Zeit auf einander folgend, wie sie hier geschrieben sind — *c*, *g*, $\overline{c}$, $\overline{e}$, $\overline{g}$ und hierauf $\overline{b}$; die Natur spielt unsre Akkord-Erweiterung *c–e–g* . . . . und! . . . . *b* richtig vor. Hiermit ist nicht blos der Gang No. 268 *B* gerechtfertigt, sondern ein tiefbedeutender Karakterzug der Musik, das Verlangen nach der Tiefe, bezeichnet.

Hier endlich zeigt sich, warum S. 106 die Oktave des Grundtons vom Dominantakkorde stehn bleiben und in dem Aufweis der Grundregel (S. 89)



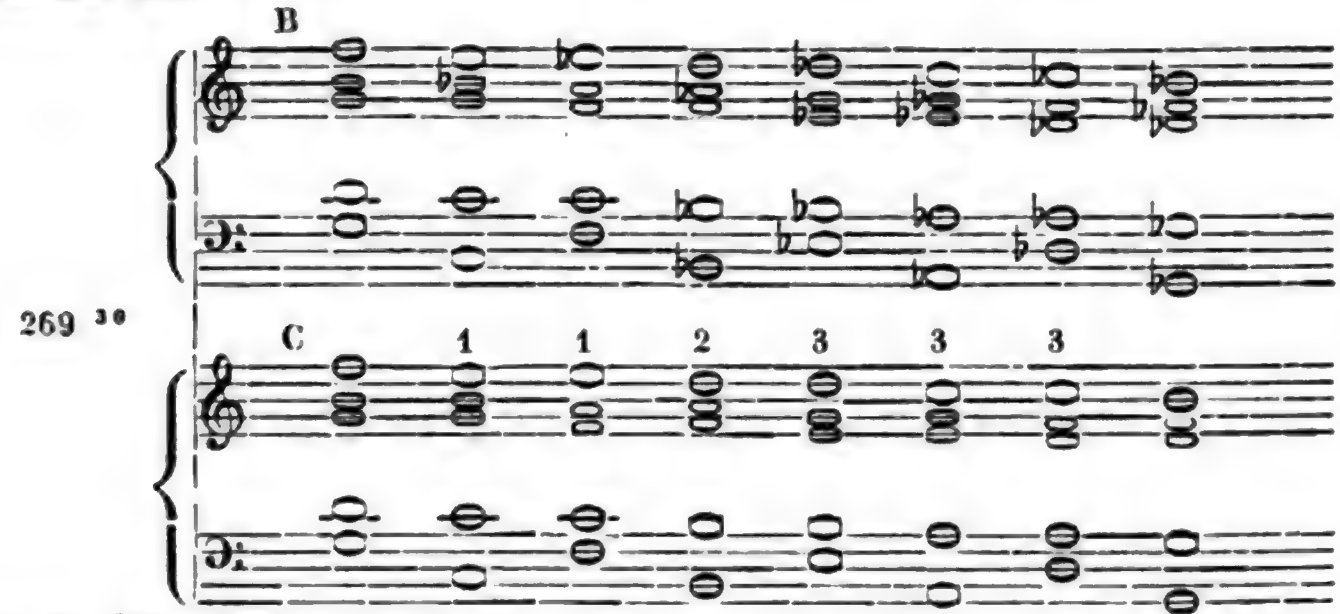
der Grundton zum Fortschritt in die Tonika verwiesen werden konnte. Allerdings hätte das vorstehende *g* liegen bleiben dürfen und sollen, denn es ist nur die Oktave des Grundtons, der bei dieser Aufweisung noch nicht dargestellt werden konnte. Nehmen wir — wie oben im Texte *C* — jetzt *G* als Urgrundton an, so würde das vollständigere Schema sich so



darstellen und, in allen Schritten gerecht, den Tonbau auf *G* in den der Unterdominante *C* wenden.

* Der Ton *b* für sich allein ist es ebenfalls nicht; der könnte, ähnlich wie die Erhöhungen in No. 244, ganz einflusslos auftreten.

in ihr einheimischen, durch willkührliche Umbildung entstandenen Septimenakkorden, der die Rastlosigkeit des vorigen Ganges im Fortschreiten mit Beharren und Einheit der Tonart vereint. Wir stellen hier



beide Gänge über einander.

Mit welchem Rechte haben wir anscheinend willkührlich eine Reihe von Akkorden umgestaltet und die Naturbildung verlassen? Wir durften es*, weil eine künstlerische und vernünftige Absicht uns leitete, und die Naturbildung dem Künstler zwar den ersten und sichersten Stoff bietet, nicht aber Fessel und Gränze sein darf. Denn der Geist des Menschen ragt weit hinaus über die Schranken der ihm gegenüberstehenden Natur; er setzt sich — auch in der Kunst, und vorzüglich in ihr — seine eignen Zwecke. Gleichwohl werden wir bald empfinden müssen, dass wir den Weg der Natur verlassen haben.

Zunächst ist nun in No. 269, *C* ein Gang von fest ineinandergreifenden Akkorden gewonnen, der rastlos vorwärts strebt und in keinem seiner Momente Ruhe, Stillstand gewährt. Gehn wir dann auf das Einzelne, so finden wir ausser dem Dominantakkorde zum Anfang und Schlusse

---

30 Hier zeigt sich, dass der Gang *B* auch schon in No. 268 so weit und nicht weiter fortgesetzt werden musste. Es schliesst hier die Reihe der Akkordumgestaltungen in *C*, indem der Dominantakkord — und nach ihm die ganze Akkordreihe wiederkehrt. Die Uebung muss bis *C* gehn.

* In der That ist auch der kleine Dreiklang nichts als Umgestaltung des grossen — oder veränderte Nachbildung desselben. Zwar lassen sich seine Töne aus der Naturtonreihe

1	2	3	4	5	6	7	8	9
C	*c*	*g*	*c*	*e*	*g*	*b*	*c*	*d*
					g	*b*		*d*

heraussuchen. Aber der so gefundne Dreiklang *g*-*b*-*d* hat keine modulatorische Beziehung zu seinem Ursprunge (mag man *c*-*e*-*g* oder *c*-*e*-*g*-*b*, *C*dur oder *F*dur dafür ansehn) und seine Verhältnissreihe

5 : 6, 6 : 7, 7 : 9

hat keine Folgerichtigkeit. Man vergleiche hiermit die Anmerkung S. 97.

1. zweimal Akkordgestalten,

c – e – g – h
f – a – c – e

mit grosser Terz, grosser Quinte, und grosser Septime,

2. einen Akkord,

h – d – f – a

mit kleiner Terz, kleiner Quinte, kleiner Septime,

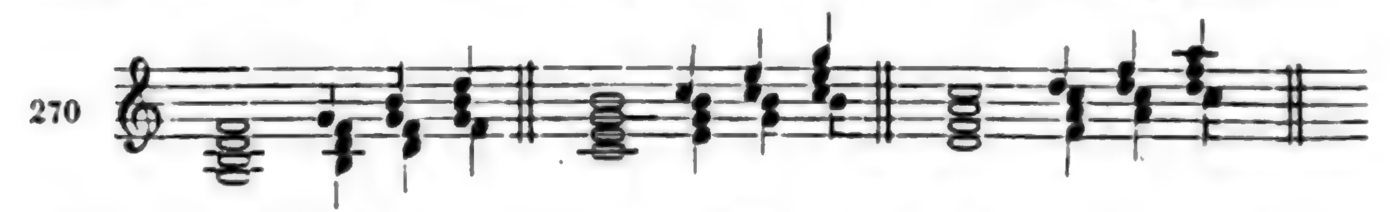
3. dreimal Akkordgestalten,

e – g – h – d
a – c – e – g
d – f – a – c

mit kleiner Terz, grosser Quinte, kleiner Septime,

die wir allesammt als Septimenakkorde (S. 87) anerkennen müssen, für die übrigens besondre Namen nicht nothwendig erscheinen*. Die mit 1 und 3 bezeichneten sind offenbar neue Gestalten, die mit 2 bezeichnete scheint die altbekannte vom grossen Nonenakkord (S. 171) abgeleitete Harmonie zu sein. Diese musste sich indess in die Tonika auflösen (*h-d-f-a* nach *c-e-g*), während die oben aufgeführte ganz anders schreitet.

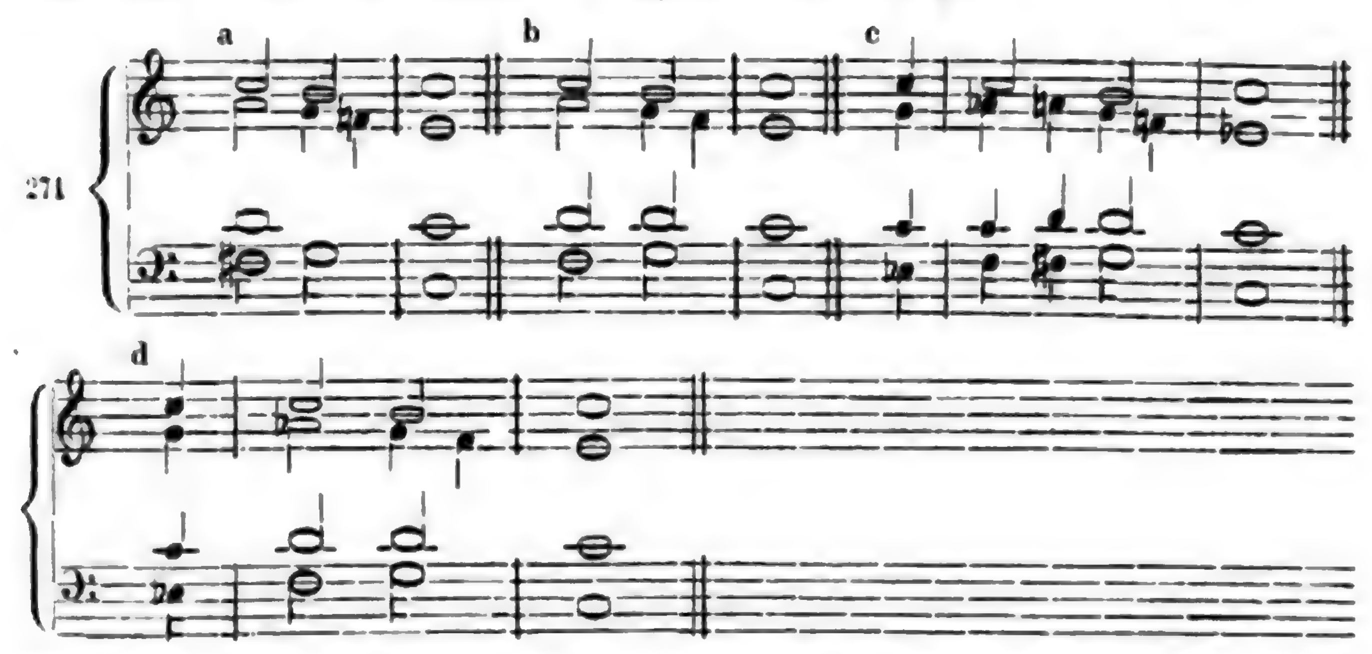
Allein nun zeigt sich die Folge unsers Abfalls von der Naturgestalt. Keiner dieser Akkorde kommt den natürlichen, namentlich dem Dominantakkord, an sinnlicher und gemüthlicher Annehmlichkeit gleich; die Harmonien unter 1 sind schroff und herb, die unter 3 sind getrübt und erschlafft, die unter 2 allein erscheint als Naturlaut, — wenn gleich ebenfalls verkümmert und dabei haltlos gespannt, da der eigentliche Grundton fehlt. Und wenn wir dies nicht unmittelbar erkennten, so würde die Verwendung der Akkorde den Erweis geben. Naturharmonien sind in allen Lagen und Umkehrungen frisch und behend, umgestaltete —



wollen sich bald in diese bald in jene Stellung noch weniger als in die Grundstellung schicken; natürliche werden — vereinzelt und verbunden, — tausendfältig anwendbar befunden, umgestaltete nur selten. Meistens erscheinen sie nur in jener in No. 269, *C* aufgewiesenen Ver-

* Einige Harmoniker nennen die mit 1 bezeichneten Akkorde (z. B. *c-e-g-h*) grosse Septimenakkorde, den mit 2 bezeichneten (*h-d-f-a*), wie schon früher gesagt, kleinen Septimenakkord. Bei der dritten Reihe (*d-f-a-c*) fehlt schon der Name; man nennt sie weiche Dreiklänge mit kleiner Septime, obwohl sie nicht Dreiklänge sondern Septimenakkorde sind. Uns scheint es keineswegs Bedürfniss, jeder vorübergehenden Gestalt einen Namen anzuhängen; nur die einflussreichen und wichtigen verdienen genannt zu werden.

kettung und zwar vom Dominantakkord ausgehend bis zu dem mit 2 bezeichneten, einer Naturbildung gleichen Akkorde, der in die tonische Harmonie schreiten kann, — also die ersten vier, oder die letzten fünf, oder alle acht Harmonien. Oder es wird einer der mit 2 oder 3 bezeichneten Akkorde statt eines Dominantakkordes gesetzt und sogleich in einen Dominantakkord übergeführt, um den Schlussfall desselben zu verstärken*. Nehmen wir die Tonfolge *c*, *h*, *c* als Schlussformel eines Satzes in *C* dur an, so bieten sich jetzt — abgesehn von andern bekannten — folgende Wendungen,



von denen die bei *b* den Dominantakkord *d-fis-a-c* aus dem Beispiel *a* in *d-f-a-c* verwandelt, dessgleichen die bei *d* statt der in *c* gesetzten zwei Akkorde *f-as-c* und *d-fis-a-c*, den sie beide gleichsam verschmelzenden Septimen-Akkord *d-f-as-c* (in No. 269, *C* mit 2 bezeichnet) einführt. Auch in diesen (und ähnlichen zum Theil später zu erwähnenden Fällen) waltet der oben gegebne Vernunftgrund vor; ausserdem wird man stets die reine Naturharmonie vorziehn. —

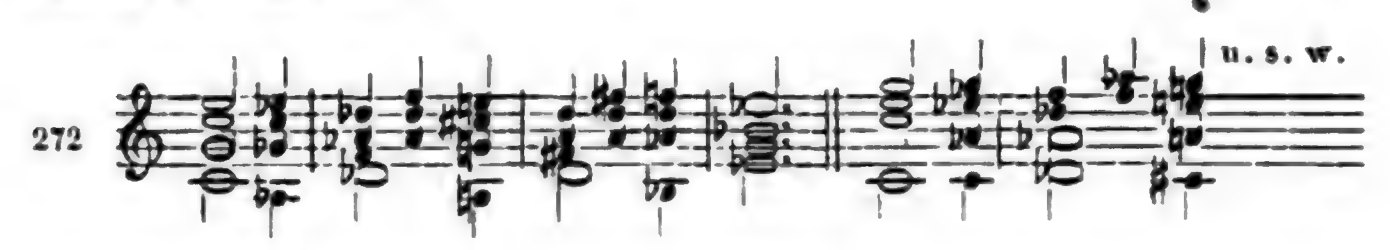
Fassen wir noch einmal die ganze Entwickelung dieses Abschnittes zusammen, so haben wir

1. eine Reihe von Harmoniegängen aus bekannten Motiven und nach fester Regel,
2. einen Gang von Dominantakkorden,
3. einen Gang einheimischer Septimenakkorde,
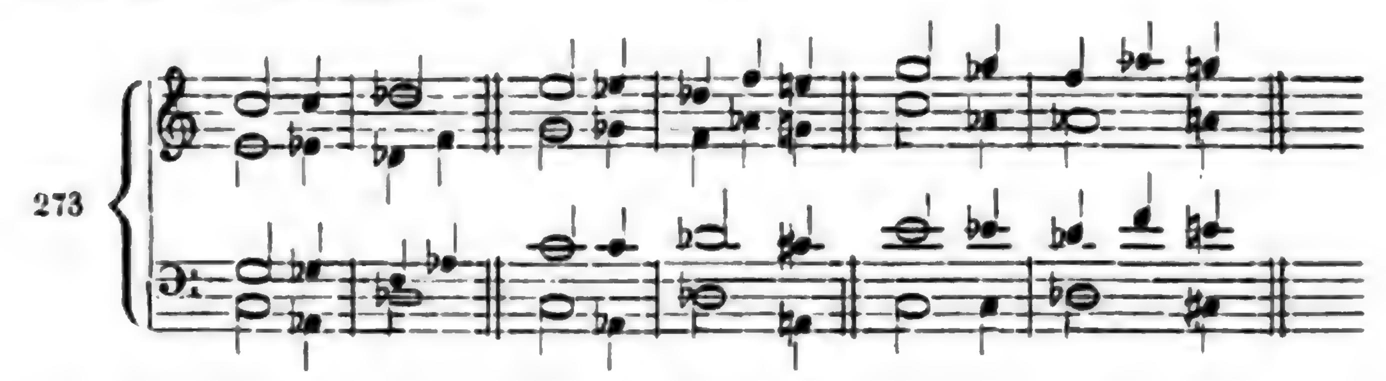
letztere beide nach eignem Gesetz — und im letzten drei neue Septimenakkorde gefunden. In der ersten Reihe sind manche Bildungen nur angedeutet, andre ganz übergangen; erschöpft ist kein Motiv, — und wir möchten uns nicht verpflichten, irgend eins zu erschöpfen. Man erwäge, welche Mannigfaltigkeit durch Stimmzahl, Umkehrung, Lagenwechsel erreichbar ist, — der rhythmischen Ausgestaltung nicht zu gedenken, — um die Absicht, Alles geben zu wollen, bedenklich zu

* Hierzu der Anhang K.

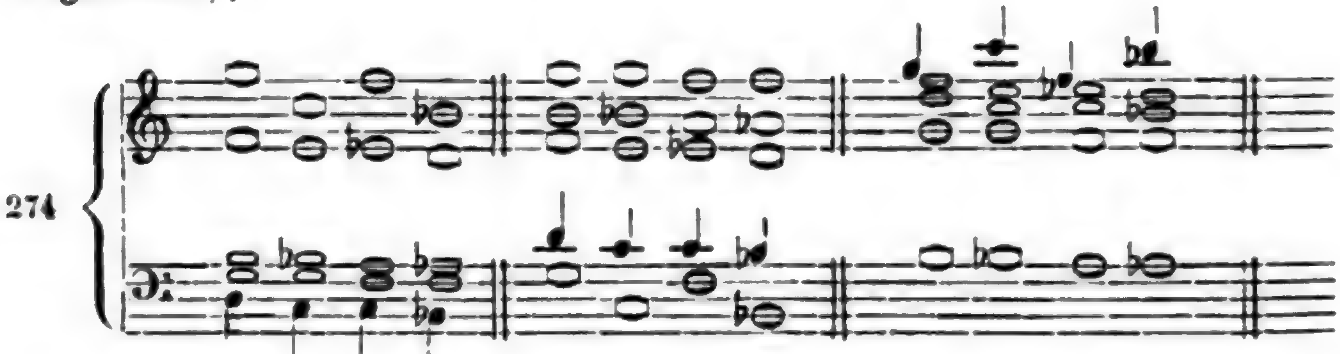
finden. Gleichwohl bietet schon der Eintritt in dieses Gebiet vielfältigen Wechsel für verschiedne Lagen und Stimmungen; der Gang in No. 266, *a* gewinnt hier



oder in weiter Lage, —



der Gang No. 268, *B* gewinnt in diesen Umkehrungen, vier- oder fünfstimmig (die fünfte Stimme ist in Viertelnoten geschrieben und kann wegbleiben),



ein ganz ander Ansehn. Diese Umgestaltungen beeinträchtigen sich allerdings gegenseitig, wenn man deren mehr oder viele nach einander hört, weil sie im Wesentlichen offenbar denselben Inhalt haben — und endlich alle Gänge in ihrer Unstandhaftigkeit keine bleibende Stimmung erwecken, leicht übersättigen und ermüden können. Allein im Verlaufe fortgesetzter künstlerischer Thätigkeit kann bald diese (bald jene Wendung die angemessene sein, und dies genügt, die fleissige Durchübung der Gänge hier dringend zu empfehlen[31].

Dass endlich die Folgerichtigkeit der neuen Gänge für die Harmonisirung gegebner Melodie mit demselben Vortheil benutzt werden kann, wie wir bereits (S. 122) bei frühern Gängen gezeigt haben, bedarf

---

31 Siebenundzwanzigste Aufgabe: Ausarbeitung einer Reihe von Gängen schriftlich, Durchführung derselben in verschiednen Lagen und Umkehrungen, erst einfach, dann in harmonischer Figuration am Instrumente. Die aus No. 269 *C* sich entwickelnden Gänge müssen in verschiednen Tonarten ausgeführt, alle bis zur Geläufigkeit in Gangbildungen geübt werden.

keines nochmaligen Erweises, sondern kann ohne Weiteres versucht[32] und benutzt werden *.

Vierter Abschnitt.

Die weitern Modulationsmittel.

Wir haben im Dominantakkorde (S. 198) das erste, keineswegs aber einzige Modulationsmittel erkannt. Jener Akkord zeigte sich dazu brauchbar, weil er das bestimmte Zeichen seiner Tonart ist und eben desswegen das bestimmte Zeichen, dass dieselbe an die Stelle der vorherigen Tonart trete.

Fragen wir nun, welche andre Mittel sich zur Modulation darbieten, so findet sich, dass alle Akkorde um so mehr zur Bewerkstelligung eines Uebergangs geeignet sein müssen, je mehr sie an der Eigenschaft des Dominant-Akkordes, die Tonart zu bezeichnen, das heisst, je mehr sie an dem Tongehalt desselben Theil haben. Es bieten sich also zunächst die Nonen-Akkorde dar, die den vollständigen Dominant-Akkord in sich enthalten; — dann die aus ihnen gebildeten Septimen-Akkorde, die zwar den Grundton des Dominant-Akkordes eingebüsst, dafür aber die None gewonnen haben; — dann der verminderte Dreiklang, — zuletzt der grosse Dreiklang. Dieser Reihe schliessen wir den kleinen Dreiklang an, um alle Akkorde zu überblicken, obgleich derselbe mit dem Dominant-Akkorde nichts gemein hat. Dass die letztern Akkorde nur ungenügende Uebergangsmittel sind, wofern ihnen nicht irgend eine Unterstützung wird, folgt allerdings schon aus der S. 198 gemachten Bemerkung, dass sie verschiednen Tonarten angehören, mithin für keine ein sichres Zeichen sind.

Wir gehen diese Mittel der Reihe nach durch, bei dem Nonen-Akkord, als zweitem (nach dem Dominant-Akkorde), beginnend.

2. Die Nonen-Akkorde.

Da die Nonen-Akkorde den ganzen Dominant-Akkord enthalten, so müssen sie auch eben so bestimmt, wie dieser, Zeichen ihrer Tonart und Mittel, in sie überzugehn, sein. Sie geben also dieselben Ausweichungen an die Hand, wie die Dominant-Akkorde, fodern und finden wie diese ihre Vermittlung, nur dass sie, wie wir (S. 166) bereits er-

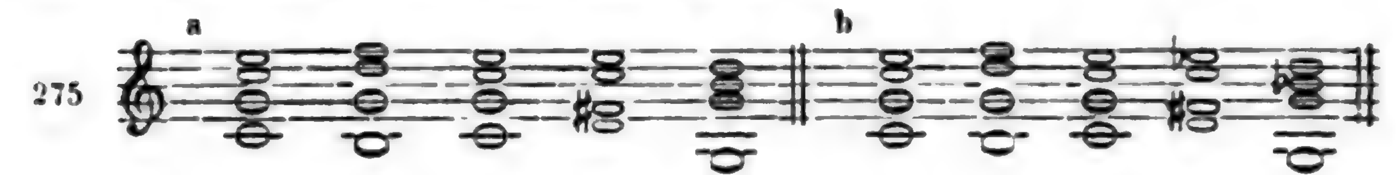
---

32 Achtundzwanzigste Aufgabe: Benutzung der Gangmotive, sowie der in No. 271 aufgewiesenen Schlussformen bei der Bearbeitung älterer und der in der in der Beilage XV gegebnen Melodien.

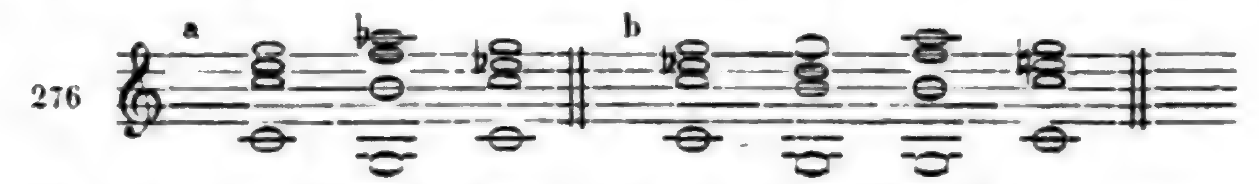
* Hierzu der Anhang L.

fahren haben, wegen ihrer grössern Tonmasse schwerer beweglich, umständlicher sind.

Ihrer Natur gemäss sind sie aber zugleich Kennzeichen des Tongeschlechts, — und darin haben sie ursprünglich den Vortheil unbedingter Bestimmtheit vor dem Dominant-Akkorde voraus; der grosse Nonen-Akkord (*a*) lässt Dur, der kleine (*b*)

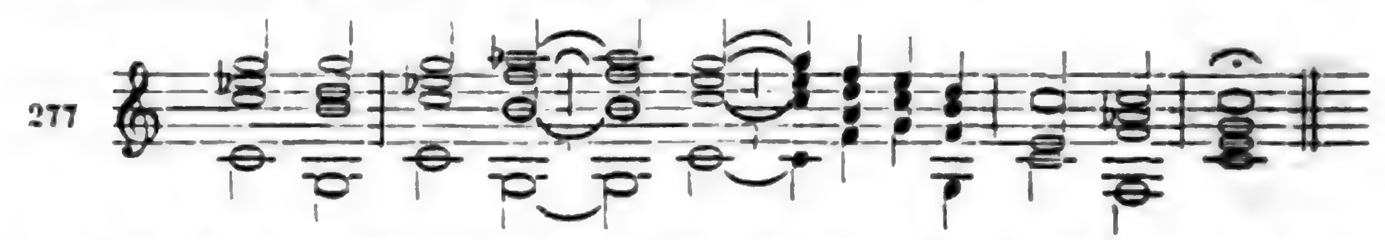


lässt Moll erwarten. Hiermit haben wir zugleich in den Nonen-Akkorden bessere Mittel als das in No. 252 gegebne erhalten, Moll mit Dur auf derselben Tonika zu vertauschen. Der kleine Nonen-Akkord (*a*)



führt aus Dur nach Moll, der grosse (*b*) aus Moll nach Dur.

Indess erfährt dieser Gewinn sogleich wieder eine kleine Beschränkung. Wir wissen schon, dass der Durdreiklang naturfrisch, hell, kräftig, der Molldreiklang nur aus jenem abgeleitet oder gemacht, dass er getrübt, unkräftiger ist, dass dieselben Karakterzüge sich am Dur- und am Mollgeschlechte wiederfinden. Daher verlangt — wo nicht besondre Stimmungen Anderes gebieten — das Gemüth aus Moll nach Dur*, oder statt der Moll-, Durharmonien. Daher löset man oft den kleinen Nonenakkord in den Durdreiklang auf,



statt in den zu erwartenden Molldreiklang**. Es geschieht entweder, um sich nach voraufgegangnem Moll an Dur zu erfrischen, oder umgekehrt, um in das für manche Stimmung allzuhelle (oder auch für spätere Wirkung aufzusparende) Dur Mollharmonien gleichsam zur Dämpfung des Lichts, das aus Dur bricht, einzumischen. Hiermit ist also wenig-

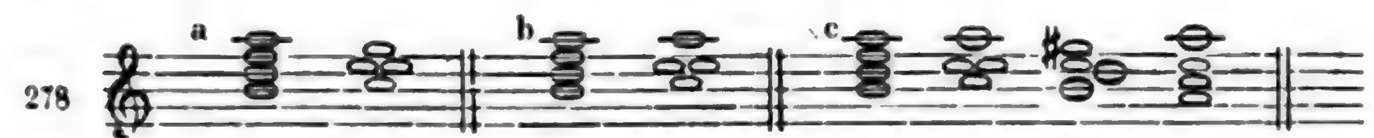
* Daher werden sehr häufig Mollkompositionen in Dur geschlossen, während das Umgekehrte sehr selten ist. Beethoven's mystische *C*moll-Sonate (Op. 111), seine *C*moll-Symphonie, der Riesenbau seiner neunten (*D*moll) schliessen mit Finalen in *C* und *D*dur. Eben so viele Werke von Haydn und andern ältern und neuern Komponisten.

** Sogar zuletzt wird der Molldreiklang auf der Unterdominante statt des Durdreiklangs zu einem Kirchenschlusse (S. 121) verwendet.

stens für den kleinen Nonenakkord die grössere Bestimmtheit wieder zweifelhaft geworden.

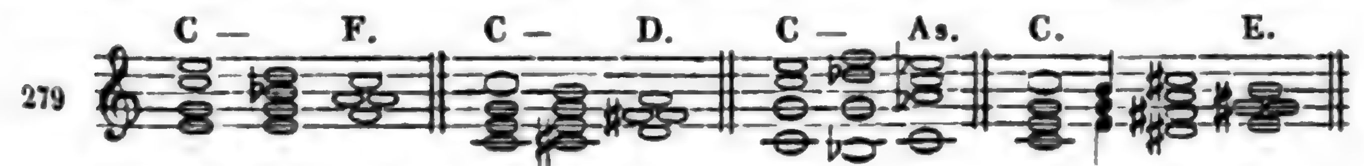
3. Der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes.

Derselbe entsteht bekanntlich aus dem Nonenakkorde durch Weglassung des Grundtons und deutet nach seiner Ableitung sowohl auf den Nonen- und Dominantakkord, als (mit diesen) auf die Tonart. Dennoch — auch abgesehn von seinem ganz andern, in No. 268 *B* aufgewiesenen Entstehen — hat er nicht die vollkommne Bestimmtheit dieser Akkorde; er kann nämlich seinem Toninhalt nach auch in der Paralleltonart stattfinden, z. B. *h–d–f–a* ebensowohl in *A*moll, als in *C*dur. Indess wird dieser geringe Zweifel durch den folgenden Akkord beseitigt; auch entscheidet das Gefühl im Voraus für diejenige Bedeutung und Fortschreitung des Akkordes, die seiner Ableitung gemäss ist, erwartet also, dass z. B. der Akkord *h–d–f–a* den Nonen- oder Dominant-Akkord von *C*dur andeuten und nach dieser Tonart (*a*)



führen werde; der Schritt nach *A*moll (*b*) erscheint ihm als eine — wenn auch nicht unzulässige, doch unerwartete Abweichung, ja an und für sich nicht als vollkommen befriedigend, sondern eine bestimmtere Bezeichnung (wie bei *c*) erwarten lassend. Aus welchem Grund übrigens die Wendungen bei *b* und *c*, gegen das bisherige Gesetz (S. 171), zulässig sind, wird sich später zeigen.

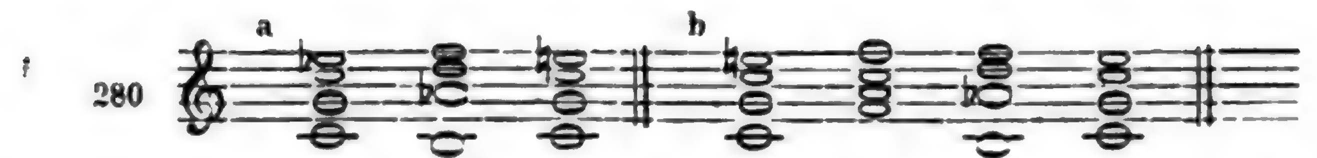
Abgesehn von diesen Abwegen, bietet auch der Septimen-Akkord seine Reihe von Ausweichungen mit oder ohne Vermittlung, z. B. nach
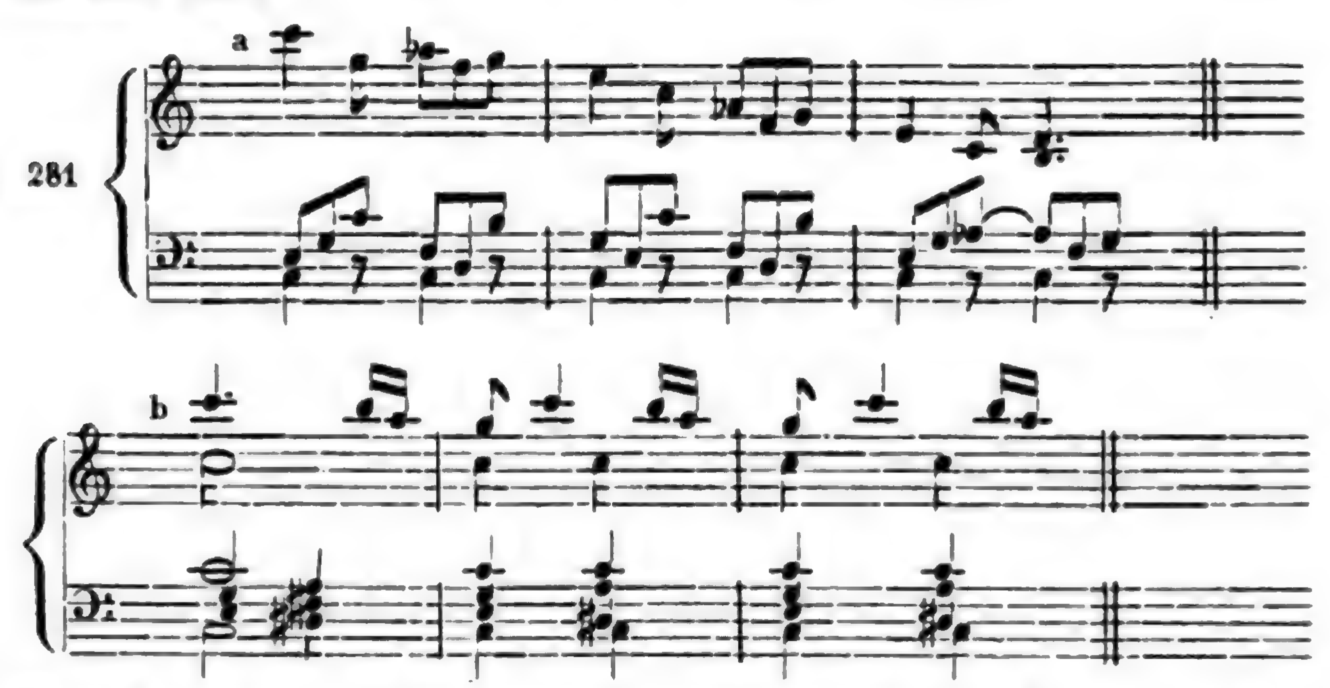


nur dass ihm der bekräftigende Schritt von Grundton zu Grundton, von der Dominante zur Tonika, mangelt.

4. Der verminderte Septimen-Akkord.

Wir wissen, dass er aus dem kleinen Nonen-Akkorde durch Weglassung des Grundtons gebildet wird und mit jenem Akkorde vom Dominant-Akkord abstammt; er muss folglich an der Kraft beider, Ausweichungen zu bewerkstelligen und zu bezeichnen, Theil nehmen. Er gehört, wie der kleine Nonen-Akkord, dem Mollgeschlecht an, bezeichnet dasselbe ursprünglich, wie jener, geht aber auch — wie er, von diesem ursprünglichen Sitze weg nach Dur (*a*), ja, stellt sich in Dur selbst ohne Weiteres auf (*b*), zwischen Durakkorde mitten hinein, —



gleichsam als hätte man die Absicht gehabt, mit ihm nach Moll zu gehn, wär' aber dann wieder nach Dur zurückgekehrt. So behandelt ihn hier bei *a* —



Beethoven, so liebt jugendlicher Ungestüm (im Komponisten oder in der Situation) Wendungen, wie die bei *b*, — wobei die Auflösung von *dis-fis-a-c* nach *e-g-c* und das Beharren des Basses unter Akkorden, zu denen er gar nicht gehört, bis auf Weiteres unerörtert bleiben möge.

Nach seiner ursprünglichen Stellung müsste der verminderte Septimenakkord durchaus auf seine Molltonart (also z. B. *gis-h-d-f* durchaus auf *A*moll) bezogen werden, wenn sich nicht jener Hang nach Durwendungen auch bei ihm zeigte. Dagegen ist ihm die andre Unsicherheit, die wir an dem vorigen Septimenakkorde bemerkt haben, nicht eigen; er kann nach Abstammung und Toninhalt nur einer einzigen Tonart angehören; z. B. der verminderte Septimen-Akkord *h-d-f-as* kann nur in *C*moll (von den Tönen in *C*moll) errichtet werden, was jeder sich selbst beweisen mag. Von einer ganz andern Seite werden wir übrigens diesen Akkord später (S. 225) kennen lernen.

5. Der verminderte Dreiklang.

Wir haben diesen Akkord (S. 138) zuerst kennen gelernt als Dominant-Akkord mit weggelassenem Grundton; *h-d-f* z. B. erschien uns zuerst als unvollständiger Dominant-Akkord von *C*. Allein, da der verminderte Dreiklang, eben wie der verminderte Septimen-Akkord durchweg, aus übereinandergesetzten kleinen Terzen besteht, so können wir ihn auch (wie schon S. 165 gezeigt worden) aus diesem Akkorde durch Weglassung des Grundtons bilden und auf dessen Tonart

beziehn. Im ersten Fall deutete *h–d–f* auf *g–h–d–f*, also auf die Tonart *C*dur oder *C*moll. Im andern Falle deutet es auf *gis–h–d–f*, also auf *e–gis–h–d–f*, also auf die Tonart *A*moll.

Wir erkennen hieraus, dass der verminderte Dreiklang als wichtiger Theil des Dominant-Akkordes zwar an dessen Fähigkeit, eine Ausweichung zu bezeichnen, Theil nimmt, jedoch mit geringerer Bestimmtheit. Erst die Folge zeigt sicher, welche der beiden Tonarten, aus denen ein solcher Akkord genommen sein kann, gemeint war; die folgenden Modulationen z. B. —

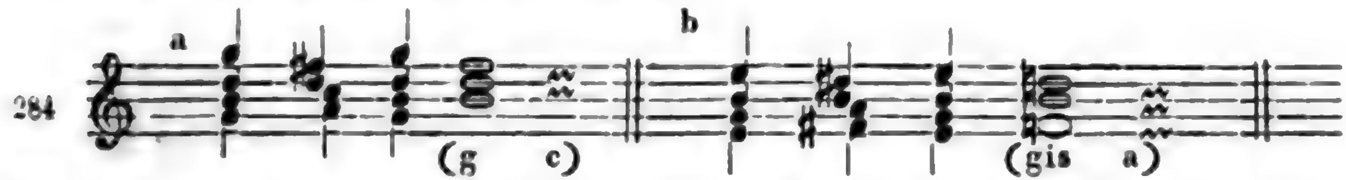
282

können auf Dominant-Akkorden (auf *c*, *f*, *e*, *fis*) fussen und nach *F*dur, *B*dur, *A*dur, *H*dur oder Moll führen; man könnte ihnen aber auch verminderte Septimen-Akkorde (oder deren Nonen-Akkorde auf *a*, *d*, *cis*, *dis*) unterschieben und sie nach *D*moll, *G*moll, *Fis*moll und *Gis*moll (oder Dur) leiten.

283

cis fis eïs fisis

Erst die Schlussakkorde in jedem der Beispiele zeigen, welche Tonart wirklich beabsichtigt war. Uebrigens erwartet bei dem Eintritt eines verminderten Dreiklangs unser Gefühl zunächst diejenige der beiden möglichen Tonarten, die der vorangehenden Tonart am nächsten liegt. Tritt z. B. in *G*dur, wie hier —



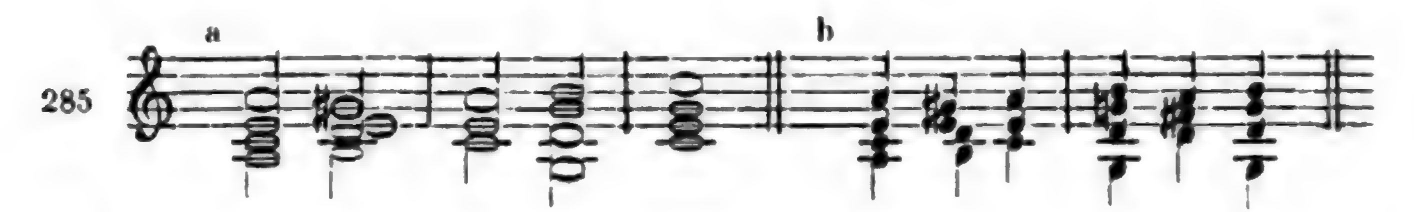
bei *a* der Akkord *h–d–f* ein, so fassen wir ihn als aus *g–h–d–f* entsprungen und erwarten *C*dur, weil dieses mit *G*dur näher verwandt ist, als *A*moll. Erscheint aber derselbe Akkord wie oben bei *b* in *E*moll, so deutet er auf *gis–h–d–f*, wir erwarten *A*moll, weil dieses *E*moll näher liegt, als der Tonart *C*dur.

6. Der Dominant-Dreiklang.

Dem Dreiklang auf der Dominante fehlt offenbar die Bestimmtheit in der Bezeichnung der Tonart, die dem Septimen-Akkord auf der Dominante mit seinem Anhange beiwohnt, da er als grosser Dreiklang (S. 197) fünf Tonarten angehört; der Akkord *g–h–d* z. B. eben sowohl der Tonart *G*dur oder *D*dur, als *C*dur, *C*- und *H*moll. Gleichwohl haben wir schon sonst * bemerkt, dass der Dreiklang auf der Do-

* Anhang F.

minante, wenn der tonische Dreiklang folgt, gleichsam wie ein unvollständiger Dominant-Akkord wirkt und geleitet sein mag. Daher kann auch der grosse Dreiklang Zeichen und Mittel der Ausweichung werden, wenn er sich entschieden von der bisherigen Tonart lossagt und gleichsam als unvollständiger Dominant-Akkord in die Harmonie der Tonika seines Grundtons geht. So hier —
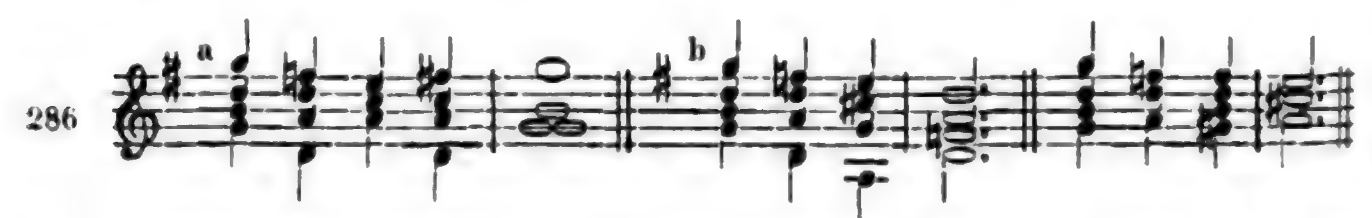


bei *a*. Der Satz steht nach Ausweis der ersten Akkorde in *A* moll. Dieser Tonart widerspricht der Dreiklang auf *G*; da nun derselbe, gleich dem wirklichen Dominant-Akkorde *g-h-d-f* nach dessen tonischer Harmonie geht, so bezeichnet er deutlich genug den Uebergang aus *A* moll nach *C*. Freilich hätte er auch, wie bei *b*, nach *G* dur oder gar nach *D* geführt werden können; wir erkennen hierin den Mangel an vollkommner Bestimmtheit. Aber auch hier entscheidet das Gefühl im Voraus; es erwartet die erste Ausweichung (*a*) nach *C*, denn *A* moll steht mit seinem Paralleltone *C* dur in nächster, mit *G* oder *D* dur aber nur in entfernterer Beziehung, hat also mehr Neigung, nach *C* zu gehn, sich mit *C* zu verbinden, als mit den andern Tonarten, in die der Dreiklang auf *G* möglicher Weise führen könnte.

Endlich kann auch

7. der kleine Dreiklang

Zeichen der Ausweichung sein, wenn er nämlich fremde (der bisherigen Tonart und Tonleiter nicht angehörige) Töne enthält. Er deutet wenigstens soviel an, dass für den Augenblick nicht mehr die alte Tonart herrscht; man muss nun erwarten, was folgen wird, ob (wie bei *a*, —

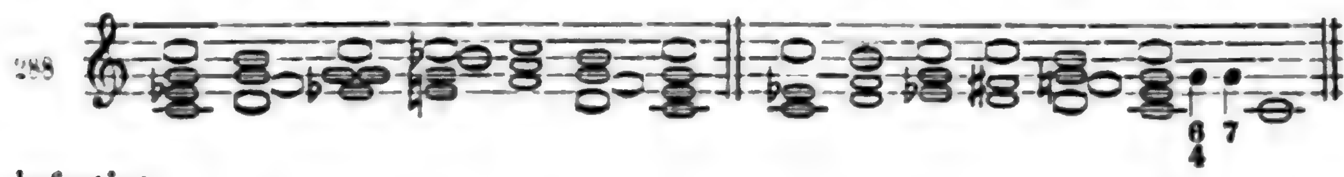


wir nehmen nach Ausweis der Vorzeichnung *G* dur als Tonart an) blos augenblickliche Ausweichung und sofortige Rückkehr in die alte Tonart, oder (wie bei *b*) förmlicher Uebergang in eine Tonart, in der der Akkord einheimisch ist. In der Regel wird man voraussetzen, dass diejenige Tonart folge, in der der erschienene Akkord tonischer Akkord ist; im obigen Falle wird man also *D* moll (wie bei *b*) erwarten. Doch die Hauptsache bleibt, dass er von der bisherigen Tonart losreisst und

der nachfolgenden wirklichen Uebergang vorbereitet*. In diesem Sinne dient der kleine Dreiklang auf der Unterdominante



auch zur Einleitung und Verstärkung der S. 203 zu schwach befundnen Modulation aus Dur in Moll auf derselben Tonika. Die umgekehrte Modulation aus Moll in Dur wird noch besser durch den Umweg über eine Tonart, die mit Dur nächstverwandt ist, z. B.



befestigt.

Dies sind die aus dem bis hierher herrschenden Harmonieprinzip (S. 131) entwickelten Modulationen. Ehe wir auf die Anwendung der zuletzt gefundenen Mittel übergehn, erhalten diese noch einen Zuwachs, der sich am verminderten Septimenakkord ergiebt und den wir als

Enharmonik
des verminderten Septimenakkordes

bezeichnen wollen. Dieser Akkord ist schon oben (222) als bestimmtestes Zeichen der Tonart aufgewiesen, zugleich aber darauf hingedeutet worden, dass wir ihn von einer andern Seite kennen lernen würden.

Der verminderte Septimenakkord besteht nämlich aus lauter kleinen Terzen, der von *A* moll z. B. aus den Terzen *gis-h*, ... *h-d* ...... und *d-f*. Kehrt man ihn um, setzt also zunächst den Grundton über die Septime, —

kl. 3. kl. 3. kl. 3. üb. 2.
gis – *h* – *d* – *f*
h – *d* – *f* – *gis*

so bilden diese Töne eine übermässige Sekunde, die aber enharmonisch gleich ist einer kleinen Terz, für die wir also ohne Einfluss auf die Wahrnehmung durch das Gehör eine kleine Terz setzen können, — es würde hier die Terz *f*–*as* sein. Der erste Septimenakkord ist Abkömmling des Nonenakkordes von *A* moll,

E . . . . . . *gis* – *h* – *d* – *f*,

---

* Einen ebenfalls hierhergehörigen Fall kann man in No. 520 sehen. Die Modulation stand zuletzt in *C* moll. Die dritte Strophe beginnt mit dem Dreiklang *c*-*es*-*g*, also ohne Frage in *C* moll. Nun folgt der Dreiklang *g*-*b*-*d* und sagt uns, dass wir nicht mehr in *C* moll sind. Vielleicht kommen wir also nach *G* moll. Aber gleich der folgende Akkord *as*–*c*–*es* widerlegt das; er ist so wenig in *G* moll möglich, als *g*–*b*–*d* in *C* moll. Endlich schliesst die Strophe mit *es*–*g*–*b* und wir müssen — nicht wegen eines bestimmten Zeichens, sondern in Erwägung aller einzelnen Umstände — annehmen, dass wir uns wieder im Hauptton, in *Es* dur befinden.

der neuentstandne würde dem von *C* moll

G . . . . . . *h* – *d* – *f* – *as*

angehören*. Setzen wir dies Verfahren fort, so ergiebt der Quintsextakkord von *h*–*d*–*f*–*as* in enharmonischer Umwandlung seines Grundtons —

d – *f* – *as* – *h*

d – *f* – *as* – *ces* —

einen neuen verminderten Septimenakkord, der auf den Nonenakkord *B*–*d*–*f*–*as*–*ces* und auf *Es* moll zurückweist. Dessen Quintsextakkord würde durch enharmonische Umwandlung seines Grundtons —

f – *as* – *ces* – *d*

f – *as* – *ces* – *eses* —

einen Septimenakkord ergeben, der auf den Nonen-Akkord *Des*–*f*–*as*–*ces*–*eses* und auf *Ges* moll zurückwiese; bequemer setzte man, abermals in enharmonischer Umwandlung, dafür
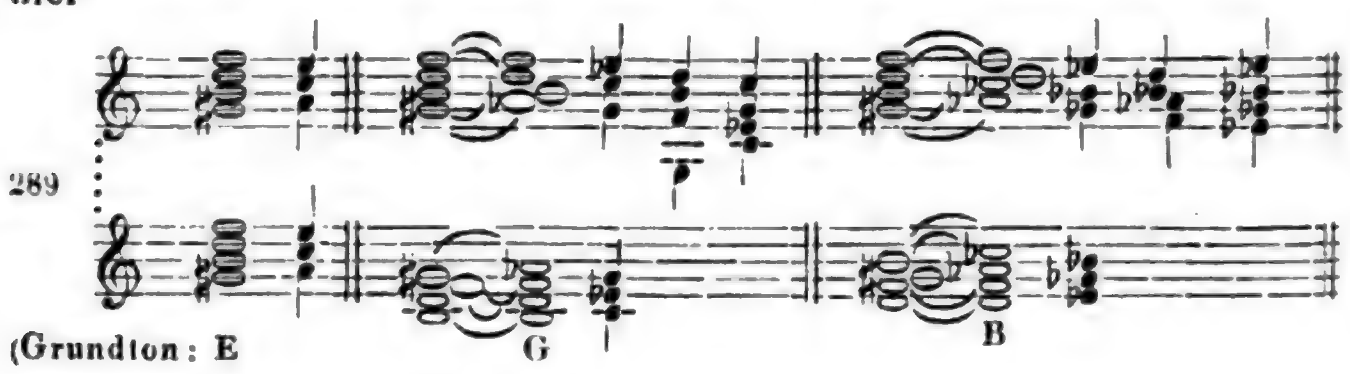
Cis . . . . *eïs* – *gis* – *h* – *d*

und *Fis* moll. Ueberall wäre die Tonung — der Eindruck der Töne auf das Gehör — dieselbe geblieben, nur die Nennung, mit dieser aber der Standpunkt des Akkordes und seine Tonart geändert.

Hiermit ist festgestellt:

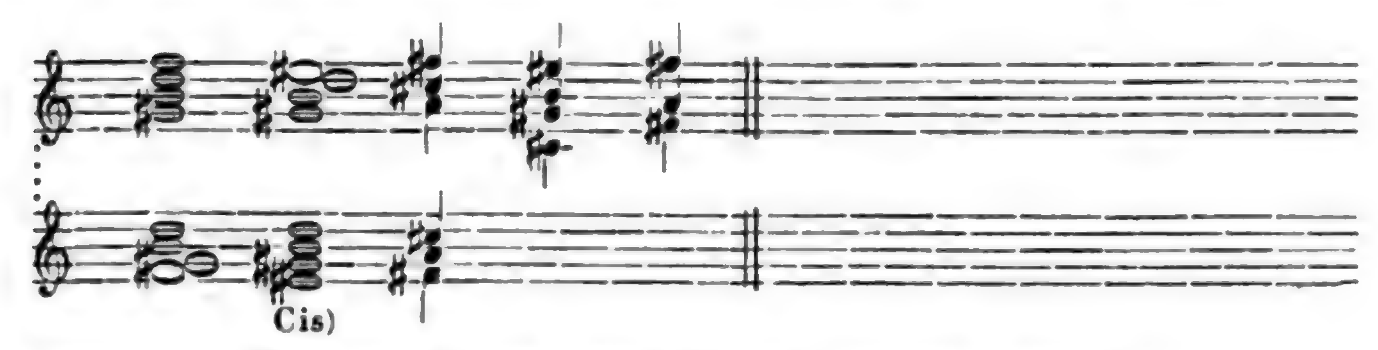
1. dass die Umkehrungen des verminderten Septimen-Akkordes gleich lauten andern verminderten Septimenakkorden, die den jedesmaligen tiefsten Ton zum Grundton haben,
2. dass jede Umkehrung als ein neuer verminderter Septimenakkord aufgefasst und behandelt werden kann**.

Ersteres ist von keinem andern Akkorde zu sagen (z. B. die Umkehrungen *d*–*f*–*g*–*h* und *e*–*g*–*c* unterscheiden sich von ihren Grundakkorden durch die zum Vorschein kommende Sekunde und Quarte unzweideutig); letzteres bewirkt, dass wir mit jeder Umkehrung, wie man hier



* Der Grundton des Nonenakkordes muss eine grosse Terz unter dem seines verminderten Septimenakkordes gesucht werden.

** Drittens folgt daraus, dass es im ganzen Tonsystem nur drei der Tonung nach verschiedne verminderte Septimenakkorde geben kann, (weil jeder noch drei andre in seinen Umkehrungen in sich fasst), während jeder andre Akkord — mit Ausnahme noch eines später sich findenden Akkordes — zwölfmal in verschiedner Tonung vorhanden ist.



sieht, ohne Weiteres in eine neue Tonart übergehn können.

Fünfter Abschnitt.

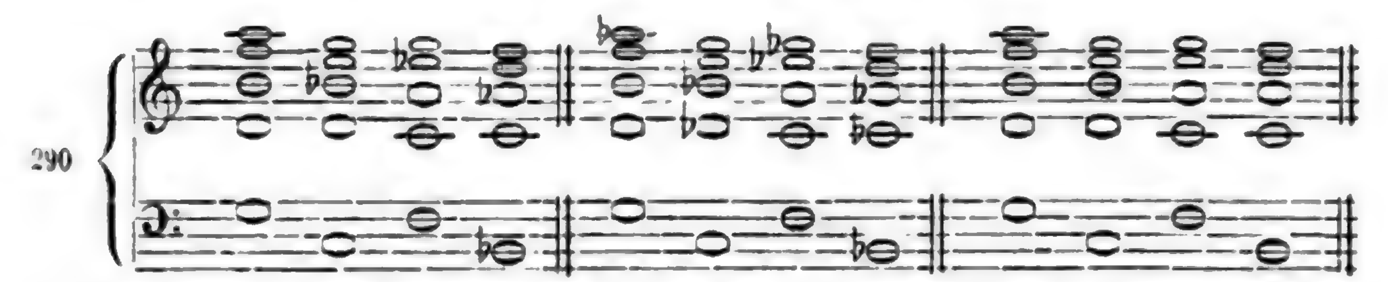
Gangbildung und Harmonisirung mit den neuen Mitteln.

A. Gangbildungen.

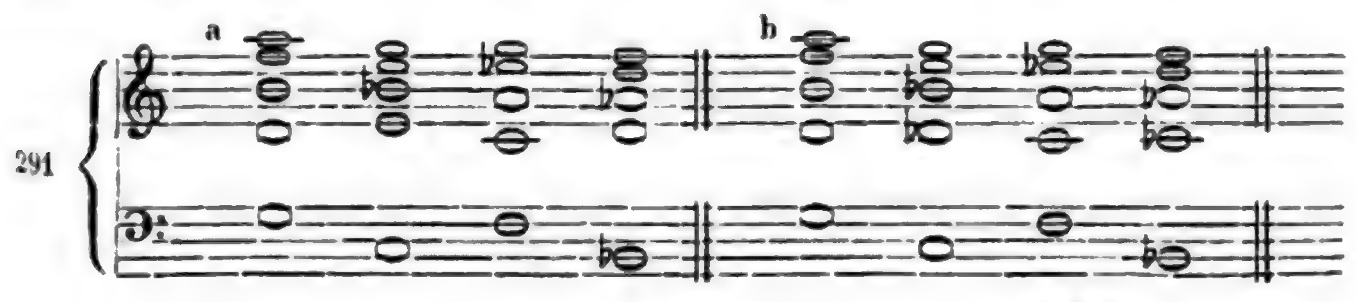
Ueber den Gebrauch der im vorigen Abschnitte gefundnen Mittel zu neuen Gangbildungen können wir uns kurz fassen, da hier dieselben Grundsätze walten, die im dritten Abschnitte bestimmend waren.

Mit Uebergehung aller Gänge, die sich aus der Mischung alter und neuer Motive von selbst ergeben, knüpfen wir bei No. 268 *B*, bei dem Gang von Dominantakkorden wieder an.

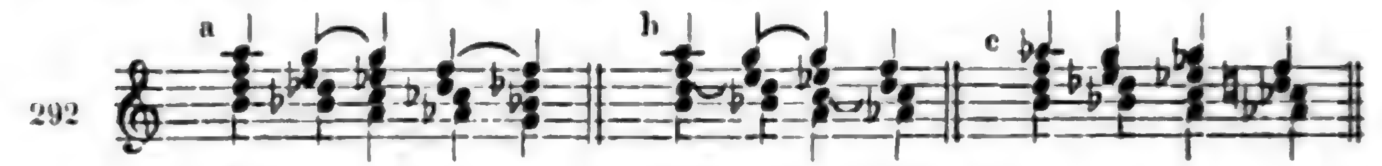
Aus Dominantakkorden sind die Nonenakkorde erwachsen. Versuchen wir, was in No. 268, *B*, den Dominantakkorden abgewonnen worden, auf Nonen-Akkorde zu übertragen. Hier



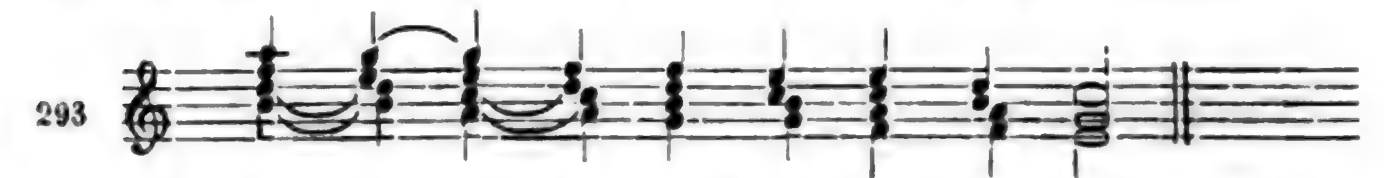
ist der Anfang eines Ganges von lauter grossen, eines zweiten von lauter kleinen Nonenakkorden, eines dritten (von höchst zweifelhafter Anwendbarkeit), in welchem diese Akkorde, wie in No. 269, *C* die Dominantakkorde, auf eine einzige Tonart zurückgeführt sind. Eben so könnte man Nonen- und Dominantakkorde (*a*), grosse und kleine Nonenakkorde (*b*)



mischen. Wieviel hiervon annehmlich befunden werden mag? und wo? — das ist hier nicht zu untersuchen; der Jünger muss einmal daran erinnert worden sein, und es mag dann gelegentlich versucht oder abgewartet werden, ob es Frucht trägt. Nur möge man sich nicht durch die überladne Weise der obigen Darstellung im Voraus gegen das Wesen der Sache einnehmen lassen. Dieselben Akkordfolgen erweisen sich, mit weniger Stimmen dargestellt, humaner. So würde aus der Verkettung grosser und kleiner Nonenakkorde in No. 291 folgender Septimengang bei *a* hervorgehn,



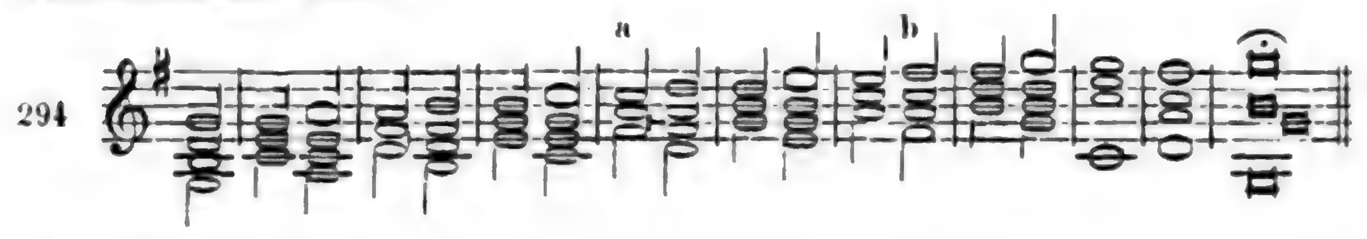
aus einer Folge grosser Nonen-Akkorde der Septimengang *b*, — aus einer Folge kleiner der Septimengang *c*, aus der Folge umgewandelter Nonenakkorde aus No. 291, *b* diese Folge von Septimenakkorden,



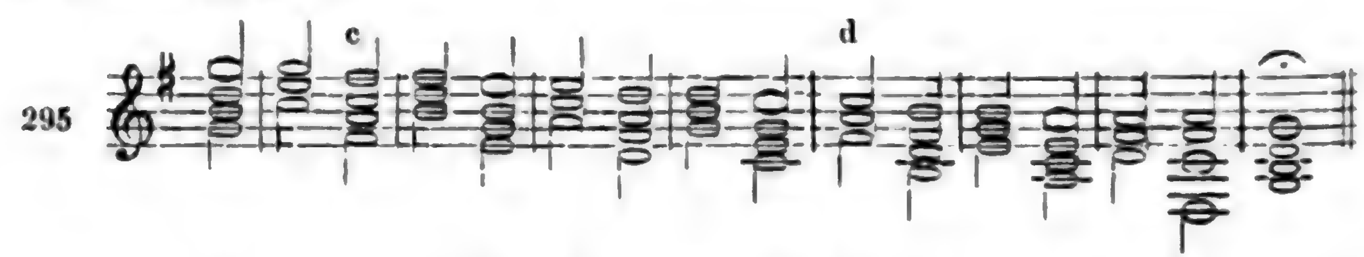
die uns jedoch, wie wir sehn, keine neuen Akkorde bringt*.

---

* Hier endlich finden wir auch Gelegenheit, einen Nachtrag zu den S. 117 f. gefundenen Gängen zu bringen. Dort, namentlich in No. 133, legten wir den Schritt in die Oberdominante zum Grunde, jetzt nehmen wir als Motiv den Schritt in die Unterdominante. Hier —



und rückwärts hier —



haben wir das Motiv gerade durch ausgeführt. Ist es aber auch statthaft, bei *a*, *b*, *c* und *d* von dem Gesetz des Dominant-Akkordes und verminderten Dreiklangs abzuweichen, die Auflösung dieses *fis-a-c* in *g-h-d* zu unterlassen, die Septime *c* hinauf nach *d*, die Terz zu verdoppeln und bald eine Quarte hinauf, bald eine Terz hinunter zu führen? —

Auch diese Abweichungen werden gleich denen in No. 268, *B* und ähnlichen schon besprochnen durch die Folgerichtigkeit und den dadurch gefesteten Einherschritt des ganzen Ganges gedeckt und gerechtfertigt, bei *a* und *b* kommt sogar der rechte Auflösungsakkord — nur später und in andrer Lage — bald nach; dass dies auch bei *c* und *d* der Fall ist, werden wir weiterhin erfahren.

Hier erscheint es endlich einmal angemessen, einen Augenblick zu weilen und uns durch einen

Rückblick

festzustellen, ehe wir in Forschung und Uebung weiter schreiten.

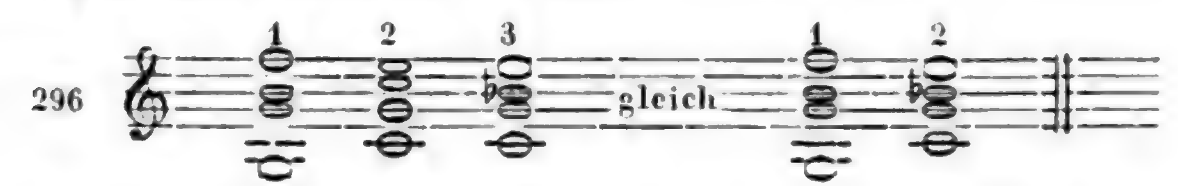
Die entlegensten Bildungen waren jene neuen Septimenakkorde, und (wenn man sie verwenden will) die in No. 290 angedeuteten neuen Nonenakkorde, die wir im Gang', oder als Motiv flüssigen Fort- und Ausgangs gefunden hatten und die nichts waren, als Umbildungen und Folge jenes Ganges von Dominantakkorden, der wieder

aus einem einzigen Motiv,

aus der Verbindung zweier Dominantakkorde, eigentlich

aus der Uebergehung eines einzigen Tons

hervorgegangen ist, indem wir statt



setzen. Erwägen wir nun, dass nebst dem verminderten Dreiklang in zweierlei Ableitung zwei Nonenakkorde mit fünf Septimenakkorden in der That

einem einzigen Gesetze

folgen, das im Dominantakkorde gegeben, in der zweiten harmonischen Masse aber und der zweiten Stellung der sieben Tonstufen (S. 88) schon im Voraus angedeutet war: so wird die tiefe innere Einheit offenbar, welche die ganze Tonentfaltung zusammenhält.

Endlich sehn wir in dieser reichen Entwickelung von Modulationen, Harmoniegängen und neuen Akkorden, die alle aus dem Dominantakkord — und mit ihm aus der zweiten harmonischen Masse und der zweiten Gestalt der Tonleiter hervorgegangen sind, im vollsten Maasse die Berechtigung, jenen Akkord als

Ursprung der harmonischen Bewegung

zu bezeichnen. Er gehört gänzlich dem Prinzip der Bewegung. Zunächst strebt er in die Tonika und zieht die Nonen, sowie die abgeleiteten Akkorde mit sich; dann führt er und sein Gang als bewegende Kraft der Modulation aus einer Tonart in die andre; endlich, wenn er der Tonika und der in ihr gebotenen Lösung seines Verlangens entsagt, wird seine Bewegung anhalt- und schrankenlos; dann findet keiner der aus ihm hervortretenden Gänge in sich selber irgend Befriedigung und Stillstand, jeder treibt unaufhaltsam durch alle Stufen der Tonleiter, bis man unbefriedigt, willkührlich abbricht oder sich irgendwo in eine tonische Harmonie hineinrettet.

Ebenso gerechtfertigt ist ihm gegenüber die Bezeichnung der tonischen Dreiklänge als

Sitze der Ruhe;

denn sie sind Ziel, wirkliche Befriedigung und Endschaft aller harmonischen Bewegung, wie denn auch der eine von ihnen, der grosse Dreiklang, ihr Ursprung war als Grundlage des Dominantakkordes. Sie für sich haben keinen Trieb der Fortbewegung, jeder steht für sich allein, ohne das Bedürfniss, sich in einen andern Akkord zu bewegen. Daher bringen sie auch, nachdem aus ihnen der Dominantakkord hervorgetreten ist, keine neuen Akkorde und keine nothwendig zusammenhängenden Harmoniegänge hervor; ihre fliessende Verbindung, die Folge von Sextakkorden, hängt nur melodisch durch gleiche Richtung der Stimmen, harmonisch aber gar nicht zusammen. Nun erst begreifen wir den Namen

Dominante

vollständig. Dominante heisst der Ton; — denn

er beherrscht und lenkt

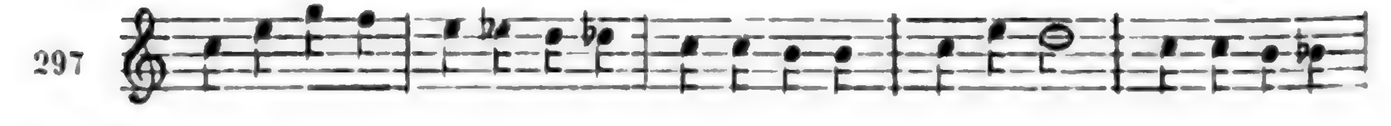
alle Tonverbindung und Tonbewegung; er ist der Angel, um den sich alle Tonbewegungen und alle Modulationen drehn [33].

B. Verwendung der neuen Mittel bei Harmonisirungen.

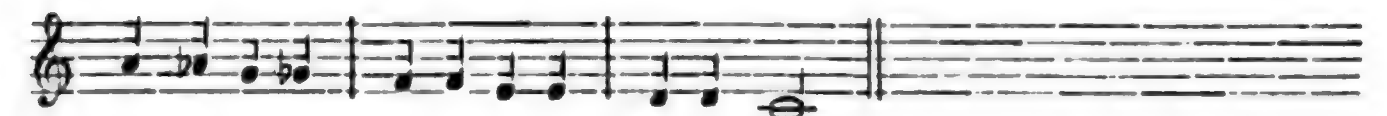
Dass die neuen Motive, dass die Folgerichtigkeit der neuen Gangbildungen bei der Harmonisirung ebensowohl, wie die frühern Anwendung finden, — und wie im Allgemeinen dabei zu verfahren, bedarf nach allem bisherigen keiner weitern Erörterung. Nur das Material ist bereichert, die Grundsätze sind dieselben.

Bei den letzten Uebungen musste jeder fremde und konnte jeder einheimische Ton als Bestandtheil eines Dominantakkordes angesehn, jede Modulation konnte nicht anders als mittels dieses Akkordes bewirkt werden. Jetzt kann jeder Ton möglicherweise mit jedem Dreiklang, Septimen- oder Nonenakkorde harmonisirt werden, dessen Grundton, Terz, Quinte, Septime oder None er ist, — und für die Modulation können neben dem Dominantakkord alle andern Mittel benutzt werden.
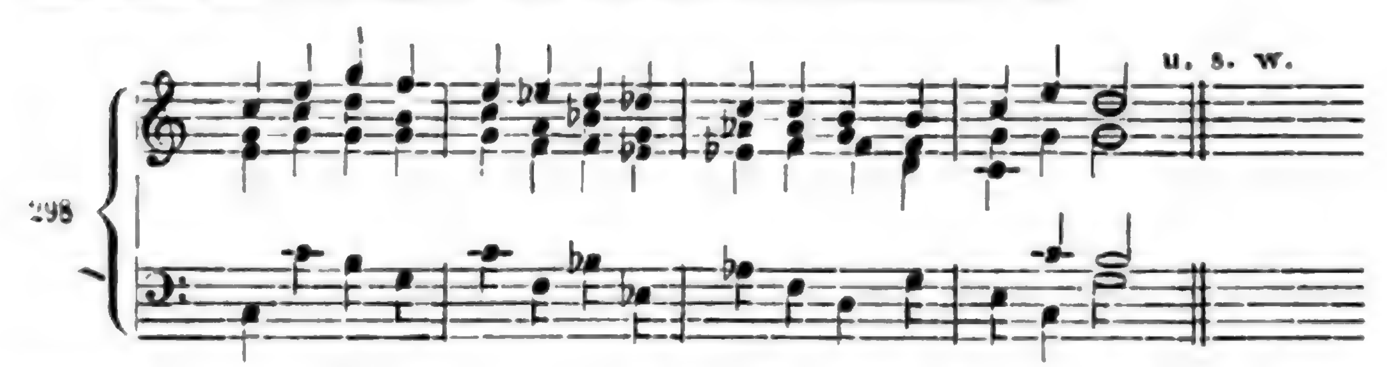
Hätten wir z. B. früher folgende Melodie
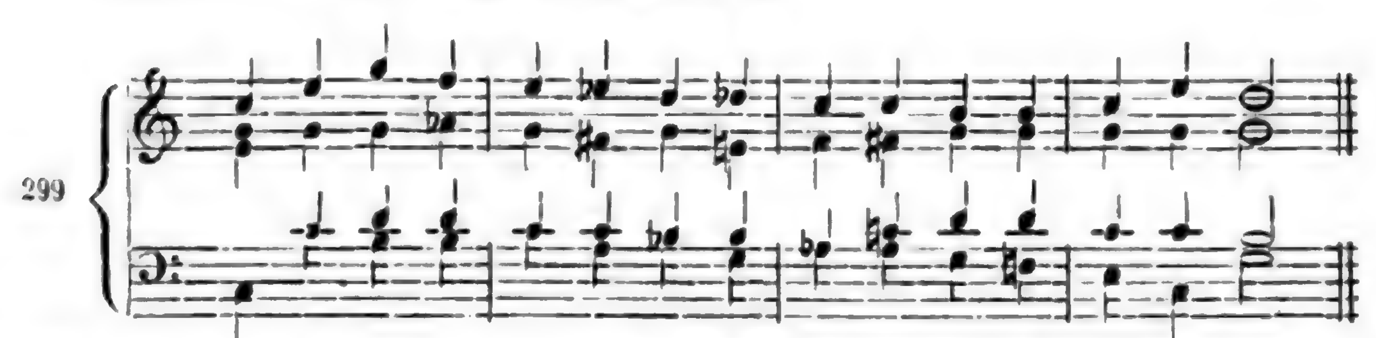


33 Neunundzwanzigste Aufgabe: Uebung in den neuentdeckten Gängen mit Ausscheidung alles Ueberladenen oder sonst Missfälligen. Es soll der Schüler nicht alles Mögliche, sondern nur das ihm Zusagende sich aneignen und sein eigen Empfinden zu selbständigem Urtheil erziehn. Diese Uebungen müssen, durch harmonische Figuration vermannigfaltigt, am Instrumente stattfinden.
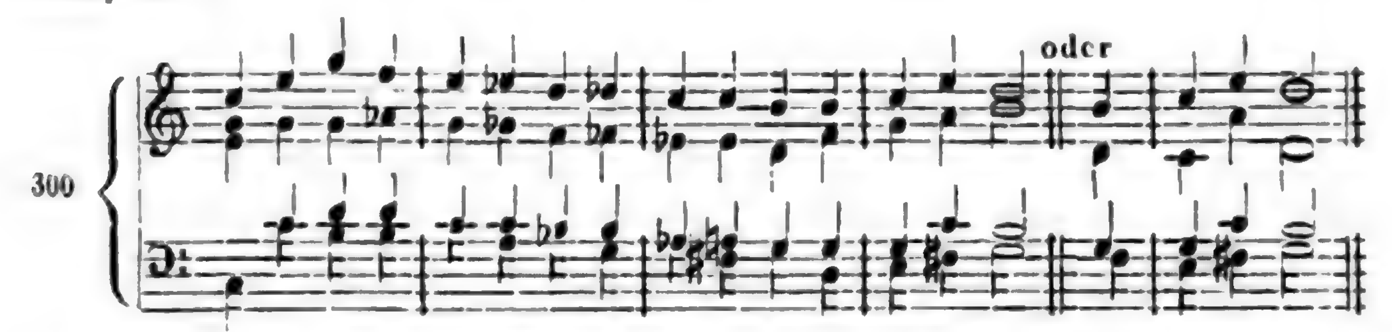


bearbeiten wollen, so mussten wir bei *es*, *des* — kurz bei allen fremden Tönen moduliren, konnten aber nirgends andre Mittel, als Dominantakkorde verwenden und würden wahrscheinlich so —



gesetzt haben. Jetzt könnte der Fremdton *es* Terz eines Dreiklangs sein, dem wieder *g–h–d* folgte, — so dass wir uns in *C* moll glauben müssten. Oder wir könnten aus dem ersten *g–h–d–f* ein *g–h–d–f* . . . und! . . . *as* machen, könnten so —



oder, noch folgefester an den vierten und fünften Akkord anschliessend, so —



und noch auf mancherlei Weisen vorwärts gehn, die Jeder selbst versuchen mag. Bis man unmittelbar alle möglichen Wendungen beherrscht, frage man sich überall:

1. welchem Akkord' ein Ton angehören kann?
2. was für weitere Harmonien aus dem genannten Akkorde abgeleitet werden können,
3. welche von ihnen allen möglicherweise in den Gang des Satzes passen — und welche schicklicherweise (ohne allzufremd aufzutreten oder im Zusammenhange mit der übrigen Modulation allzugrosse Unstetigkeit in die Harmonie zu bringen) angedeutet werden dürfen.

So konnte im obigen Beispiele der vierte Melodieton *f*

als Grundton zu *f* – *a* – *c*
oder *f* – *as* – *c*

gehören; aus *f*–*a*–*c* konnte möglicherweise *f*–*a*–*c*–*es* werden, dies war aber wegen des nächsten Melodietons (*e*) nicht anwendbar. Es konnte ferner der Ton *f*

Terz in *d* – *f* – *a*
oder *des* – *f* – *as*,
Quinte in *h* – *d* – *f*
oder *b* – *d* – *f*
oder *b* – *des* – *f*

sein; wir hielten es — da wir in *C*dur sind —

als Quinte in *h* – *d* – *f*
oder Septime in *g* – *h* – *d* – *f*

fest und konnten aus diesem Akkorde *g*-*h*-*d*-*f*-*as* und hieraus wieder *h*–*d*–*f*- *as* bilden.

Gelegentlich mag man sich fragen, ob die wiederholte Quintenfolge (kleine und grosse Quinte) einer Verbesserung bedarf? ob man nicht lieber, oder auch so —
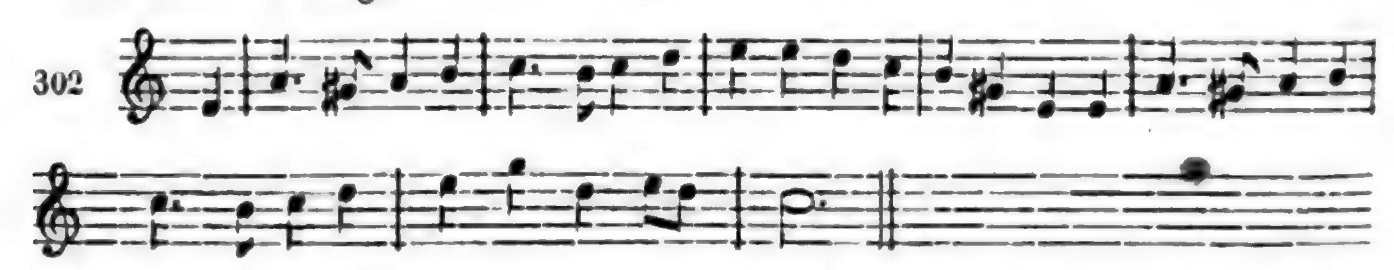
301



setzen könne, ungeachtet der Terzenverdopplung? Auch der querständige Schritt im dritten Takte fodert Ueberlegung; er scheint durch folgerichtige Stimmführung bedingt und gerechtfertigt.

Die letzte Bemerkung gilt der Benutzung des Dominantdreiklangs zur Modulation; warum sollte man ihn, und nicht lieber den bestimmtern Dominantakkord und die aus ihm erwachsenen Harmonien anwenden? — Der Komponist kann in seiner Stimmung, in der Idee seines Werks Gründe dafür finden; uns auf unserm jetzigen Standpunkte können nur allgemeine Gründe bewegen. Ein solcher kann, — wie diese Melodie zeigt —

302



in der Melodie liegen. Die vorstehende, die offenbar in *A*moll steht aber in *C*dur schliesst (man muss sie für den ersten Theil eines Liedsatzes halten), kann sich im fünften Takte mit *g*–*h*–*d*–*f* nach *C*dur wenden; man kann aber auch durch die Stimmung bewogen werden,

den Uebergang erst in den folgenden Takt zu setzen. Dann würde der Dominantakkord unter dem nach *e* schreitenden *d* Verdopplung der Terz zur Folge haben und der einfache Dreiklang *g–h–d* vorzuziehen sein[34].

Sechster Abschnitt.

Modulatorische Konstruktion.

Die letzte und wichtigste Anwendung der Modulation in andre Tonarten besteht in der Begründung festerer und weiterer Tonstücke, als innerhalb einer einzigen Tonart ausführbar sind. Obgleich wir für das Erste noch nicht an grössere Kompositionen, die weiter Modulation bedürfen, gehn — noch nicht weit über die Gränze der schon früher geübten Grundlagen für Liedsätze hinausschreiten können: so wollen wir die Grundsätze für modulatorische Konstruktion doch schon hier, wo sie leicht zu fassen sind, aufstellen. Die Einsicht in sie wird jedenfalls bei der kunstmässigen Begleitung gegebner Melodien, an die wir ehestens kommen, zur Förderung gereichen.

Mit den Harmonien einer einzigen Tonart konnten wir im Grunde nur eine Periode, mit Vorder- und Nachsatz und Anhängen, bilden. Im zweistimmigen Satz erhoben wir zwar (S. 63) Vorder- und Nachsatz zu einem ersten und zweiten Theil. Aber im Grunde war dies nur Erweiterung des Umfangs. Der erste Theil konnte rhythmisch, nicht aber tonisch ganz befriedigend abgerundet werden; wir hatten zu seinem Abschlusse nur den Halbschluss des Vordersatzes auf der zweiten Masse.

Aus dieser ist längst der Dreiklang der Dominante geworden, der an die Tonart der Dominante erinnert, und zum Schlusse des Vordersatzes dient. Es bleibt nur noch ein Schritt zu thun: wir nehmen statt des Dreiklangs die Tonart der Dominante* selbst zum Schlusse

---

34 **Dreissigste Aufgabe:** Bearbeitung einiger Melodien aus der vorigen Beilage, auch der aus No. 297, die noch einmal unter Weglassung aller chromatischen Zeichen also (*e, e, d, d* . . . . . *h, h, a, a* . . . .) gebraucht werden kann.

* Aber warum geht die Modulation des ersten Theils in die Oberdominante, z. B. von *C*dur nach *G*dur? warum nicht nach der Unterdominante *F*dur, oder in einen andern Ton, z. B. die Parallele *A*moll?

Der nächste Antrieb zur Modulation ist vor Allem das Bedürfniss der Bewegung, der Ortsveränderung; würde im Hauptton geschlossen, so wäre der Satz mit voller Befriedigung zu Ende gebracht und kein Bedürfniss einer Fortsetzung, eines zweiten Theils, vorhanden. Soll aber überhaupt modulirt werden, so haben im Allgemeinen die nächstgelegnen, das heisst nächstverwandten Tonarten den Vorzug, — also beide Dominanten und die Parallele.

Nun aber bedarf der erste Theil, eben so wie (S. 29) der Vordersatz, der Er-

des ersten Theils. So haben wir bereits vorgreifend in No. 300 und 301 den Vordersatz mit einer Ausweichung in die Dominante geschlossen; nur war der Schluss in rhythmischer Beziehung unvollkommen. Dies ist die

A. erste zweitheilige Konstruktion;

der erste Theil schliesst als Ganzes für sich befriedigend mit einem vollkommnen Ganzschlusse. Er macht diesen aber nicht im Hauptton, sondern in einer andern Tonart, lässt also bei aller Befriedigung des Schlusses noch höhere Befriedigung, die Rückkehr des Haupttons, erwarten.

Nun tritt der zweite Theil als ein Erwartetes, zum ersten Gehöriges auf und führt in den Hauptton zurück, um da sich selbst und das Ganze vollkommen abzuschliessen. Der erste Theil ist Fortschreitung, Steigerung bis zum Aufschwung in eine höhere Tonart; der zweite Theil beruhigende Rückkehr in den Hauptton. Es ist also wieder die alte S. 29 aufgewiesene Grundform, nur in höherer, reicherer Erfüllung.

Dies ist die Regel für Dursätze. Der erste Theil eines Tonstücks in *C*dur wird also in der Regel nach *G*dur übergehn und daselbst schliessen. Dies ist das Nächstliegende und genügend, bis später grössere und freiere Bildungen mit vollem Grund' uns weiter führen. Eine ausnahmsweise und an sich selber schwächere* Gestaltung ist

---

hebung oder Steigerung; nur diese machen einen Fortgang (einen zweiten Theil) nothwendig und begreiflich, die Herabstimmung oder Beruhigung würde nicht Weiterstreben, sondern Abschluss, das Ende, bedingen. Diese Erhebung aber giebt die Dominante. Denn sie ist der höhere Ton zur Tonika, da sie nach der bekannten Tonentwickelung

1 : 2 : 3 ....
C *c* *g*

aus ihr und über ihr hervortritt; so ist — wie schon das Gefühl uns sagt — der Dominant-Akkord der gespanntere Akkord, der sich hinabsenkt in die Ruhe der tonischen Harmonie, und so ist also auch die Tonart der Dominante die höhere zur Tonika.

Die Unterdominante ist von alle dem das Gegentheil. So gewiss *G* Dominante von *C*, *g-h-d-f* nach *C* führend, *G*dur höher als *C*dur: so gewiss ist *C* wieder Dominante von *F*, *c-e-g* (und *b*) nach *F* führend und folglich *F* tiefer als *C*.

Die Parallele kann schon als trüberer und schwächerer Mollton nicht Erhebung gewähren.

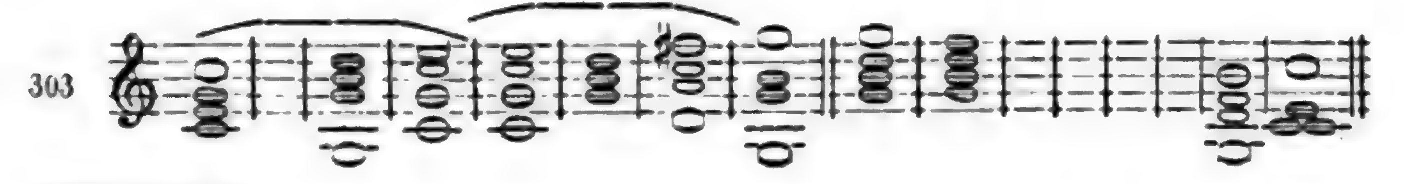
Ausnahmsweise kann aus besondern Gründen in entlegnere Tonarten modulirt werden; soll das nach Moll geschehn, so wird man lieber die Parallele der (höher liegenden) Dominante wählen, als die Hauptparallele. Nicht einen einzigen Fall wüssten wir aber, dass der erste Theil in der Unterdominante geschlossen worden wäre. Dies könnte nur im Widerspruche mit dem Sinn eines ersten Theils geschehn.

* Schwächer ist diese Konstruktion im Allgemeinen desswegen, weil sie (man sehe die Anmerkung S. 233) den ersten Theil so befriedigend abschliesst, dass kein

die, den ersten Theil mit vollkommnem Ganzschluss im Hauptton zu schliessen. Dies geschieht, wenn der Vordersatz einen vollkommnen Ganzschluss in der Dominante gemacht hat; in diesem Falle muss wohl der Komponist — er müsste denn den ersten Theil in der Parallele der Dominante oder noch fremder enden — zum Schluss im Hauptton' greifen, um nicht zweimal auf demselben Punkt und in derselben Weise zu schliessen.

In Mollsätzen würde der Gang in die Molltonart der Dominante Moll auf Moll, Trübes auf Trübes häufen*. Denn der Molldreiklang ist nicht hell und sicher, wie der in den einfachsten Naturverhältnissen des Tonwesens gegründete Durdreiklang, sondern aus diesem durch Verkleinerung der Terz herausgebildet, gleichsam ein getrübter Durakkord. Dieses sein Wesen geht (wie wir wissen) auch auf die Mollgattung über, die auf Molldreiklängen beruht und sich (wie wir gesehn haben) lange nicht so frei und ebenmässig bildet, als die Durgattung. Auch ist die Molltonart in der That mit ihrer Dominante nicht so eng verbunden, wie die Durtonart. Denn in Dur ist der Dominantdreiklang zugleich der tonische Dreiklang der Durtonart auf der Dominante; z. B. in *C*dur deutet der Dominantdreiklang *g*, *h*, *d* gleich auf *G*dur. In Moll aber findet sich bekanntlich auf der Dominante ein grosser Dreiklang (z. B. in *A*moll *e–gis–h*), der also nicht auf eine Molltonart der Dominante hinweist.

Daher wendet sich in Moll die Modulation in der Regel nicht in die Molltonart der Dominante, sondern dafür in die nächstverwandte Durtonart, also in den Parallelton, von *A*moll z. B. nach *C*dur. Dies ist ihr regelmässiger Gang, dem wir folgen, bis bestimmte Gründe und freiere Ausbildung auch hier zu Abweichungen berechtigen. Unsere erste zweitheilige Konstruktion stellt sich demnach in folgenden Grundrissen dar: für Dur,



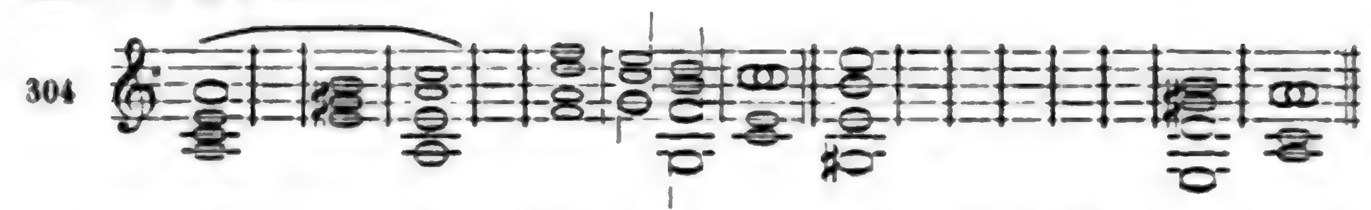
Verlangen nach Weiterm entsteht, mithin der zweite Theil mit dem Gefühl, als sei er unnöthig und überflüssig, entgegen genommen wird. In einzelnen Fällen — namentlich bei übermässigem Vordringen des Vordersatzes — kann jedoch diese Form nothwendig, in andern Fällen, wo sie nicht innerlich nothwendig ist, kann sie durch einen vorzüglich anziehenden Inhalt gewissermaassen vergütet werden. Zu beiden haben namentlich Beethoven und Mozart unwiderstehliche Beweise gegeben.

* Auch das kommt in Betracht, dass die Molltonart mit ihrem Paralleldurtone mehr gemeinsame Töne und in sofern näheres Verhältniss hat, als mit der Molltonart ihrer Dominante, wie dieser Vergleich

		c	d	e	f	g	a	h	c		
a	h	c	d	e	f	gis	a	h	c	d	e
				e	fis	g	a	h	c	dis	e

erweist.

und für Moll

304 

Wir sehen hier die zwei Theile in dem ursprünglichen Maasse von je acht Takten; den ersten im Vorder- und Nachsatz getheilt, bei dem zweiten noch unentschieden, ob auch in ihm eine solche Abtheilung statthaben soll. Den Anfang des ersten Theils macht die tonische Harmonie; dass auch mit andern angefangen, ja sogar der Anfang in einer fremden Tonart gemacht werden kann, darf nur als Ausnahme gelten. Der Vordersatz des ersten Theils steht und schliesst nach der Regel (S. 68) im Hauptone. Dann erhebt sich der Dursatz schon im nächsten, der Mollsatz erst im vorletzten Takt in den Ton, in welchem der erste Theil schliessen soll; der Ort des Uebergangs ist freier Wahl überlassen und bestimmt sich nach dem besondern Sinne jedes Tonstücks. Im zweiten Theile wird entweder gleich wieder im Hauptton (No. 304) oder im zuletzt dagewesenen (No. 303) oder in irgend einem nahegelegenen begonnen und in den letztern Fällen früher oder später in den Hauptton zurückgelenkt.

Dies ist der modulatorische Grundriss. Im Uebrigen treten die bekannten Gesetze ein.

B. Zweite zweitheilige Konstruktion.

Unser erster Theil ist nun zu einem durch vollen Schluss abgerundeten Ganzen geworden. Aber dieses Ganze ist seiner Natur nach einseitig, fortgehende Erhebung, man könnte sagen: ein Anlauf bis an den Schlusspunkt. Allerdings bringt dann der zweite Theil die andre Seite der Tonbewegung, die Zurückführung in die Ruhe des ersten Anfangs; aber er ist ja gewissermaassen vom ersten Theile getrennt. So widerspricht aber der Karakter des ersten Theils dem Sinn jedes Schlusses, welcher beruhigend, befriedigend sein soll. —

Wie ist nun Beides zu vereinen: Steigerung des ersten Theils, und ein zur Ruhe führender Schluss? — Nach dem Grundkarakter aller Tonbewegung muss der Schluss in einen tiefern Ton fallen, als in den die Bewegung geführt hat. Nun können wir aber den Schluss selbst nicht ändern, er würde ja sonst auf den Hauptton zurückfallen. Folglich muss die Aenderung in der Bewegung des ersten Theils geschehn. Wir führen also die Bewegung

über ihr nächstes Ziel hinaus,

von *C*dur z. B. nach *D*dur*; — und nun können wir von da zur Ruhe

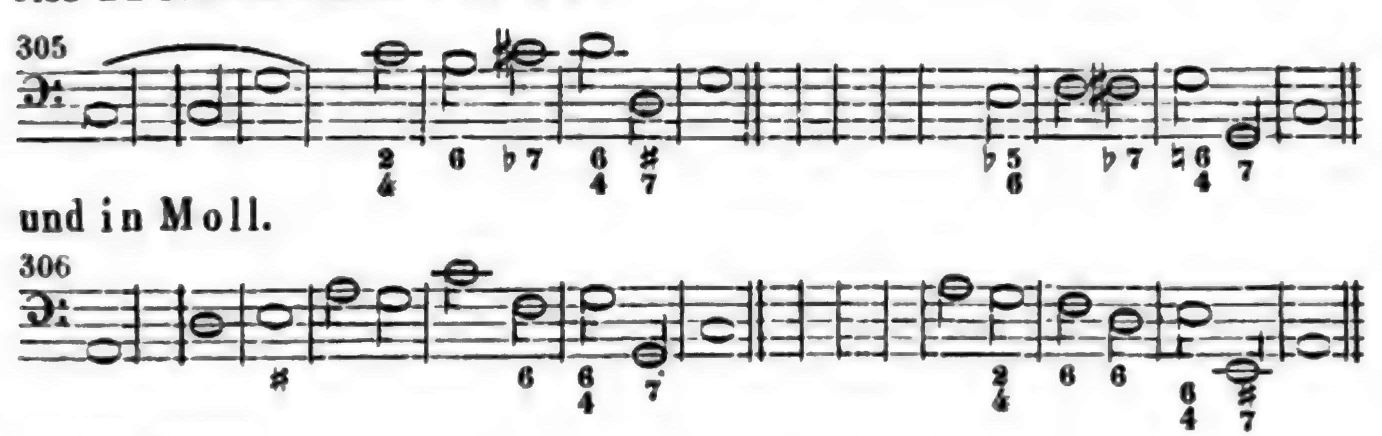
* Dies ist das nächste und darum am häufigsten zur Anwendung kommende Mittel. Bisweilen kann die blosse Ausbreitung und Verstärkung der Modulation in

zurücktreten in die eigentlich erzielte Tonart der Dominante, haben also Steigerung (und zwar eine stärkere) und beruhigend hinabführenden Schluss vereint.

Soll dasselbe Verfahren in Moll angewendet werden, so wird, das versteht sich von selbst, die Modulation erst in die Dominante der Paralleltonart und dann in diese geführt; in *A*moll z. B. erst nach *G*dur, dann nach *C*dur. Doch scheint hier der Antrieb geringer; denn der Aufschwung in Moll beruht weniger auf der Erhebung in einen höhern Ton, als auf dem Uebertritt in das hellere, kräftigere Dur.

Auch im zweiten Theile zeigt sich jetzt ein unbefriedigender Moment, und zwar ebenfalls im Schlusse. Der zweite Theil folgt nämlich allerdings seiner ursprünglichen Bestimmung: zur Ruhe — und darum an irgend einem Punkte zum Hauptton zurückzuführen, in dem dann auch geschlossen wird; dieser Schluss, herabsinkend aus der höhern Dominanten- oder Paralleltonart des ersten Theilschlusses, entspricht seiner Bestimmung, zu beruhigen. Aber er müsste zugleich eine gewisse Kraft und Bestimmtheit haben, denn er vollendet ein grösseres Ganzes, ein aus zwei Ganzen bestehendes, schon einen vollen Abschluss in sich enthaltendes Tongebilde. Er müsste mit Erhebung verbunden sein — und doch auf den Hauptton fallen.

Dies in ähnlicher Weise, wie unsre Absicht bei dem ersten Theile, zu erreichen, führen wir auch die Modulation des zweiten Theils über ihr eigentliches Ziel hinaus. Wir gehen zur Tonart der Unterdominante, also zu tief, und können uns nun wieder zur Kräftigung des Endes erheben in den Hauptton. Hier ist der modulatorische Grundriss zu Konstruktionen in Dur —



und in Moll.

---

die Dominante genügen, bisweilen lässt man diese sogar ohne eigentlichen Uebergang (also mittels eines Modulationssprungs, wovon der folgende Abschnitt handelt) nach einem blossen Halbschluss im Hauptton folgen, bisweilen endlich schiebt man andre Tonarten dazwischen. Für die ersten Fälle giebt die Sonatinenform (Thl. III. 3. Ausgabe, S. 202) Beispiele, für den letzten unter andern Beethoven's Sonate in *F*dur (Op. 10) im ersten Satze. Hier geht Beethoven, um seinen zweiten Hauptgedanken in *C*dur aufzustellen, nicht über *G*, sondern über *E* nach *C*. Beiläufig bemerken wir, dass er den Uebergang nach *E* durch einen Misch-Akkord (m. s. die zehnte Abtheilung, den dritten Abschnitt) *f-a-c-dis* bewirkt, so dass diese fernliegende Tonart minder fest eingeführt wird, als durch einen entschieden ihr angehörenden Akkord (*fis-a-c-dis* oder *h-dis-fis-a*) der Fall sein würde.

In dem Beispiel für Dur geht die Modulation in ruhigster Weise über die Dominante (*G* dur) nach dem zu hohen Tone (*D* dur), um sich nun erst in der Dominante niederzulassen. Am Ende des zweiten Theiles ist nach der Tonart der Unterdominante nochmals an die Oberdominante erinnert, und so der Hauptton zuletzt noch mit seinen nächsten Verwandten umgeben worden.

Im Mollbeispiele schliesst der Vordersatz nicht, wie bisher, auf der Tonika, sondern mit einem Halbschluss auf der Dominante, wie ehedem unser erster Theil. Warum durften wir uns dies erlauben? Es sagt dem auf Erhebung gerichteten Sinne des ganzen Theils zu und entzieht uns kein später nothwendiges Mittel, da wir den ersten Theil ohnehin nicht auf der Dominante, sondern in der Paralleltonart schliessen. — Nur Eins folgt aus diesem abweichenden Schritte des Vordersatzes; wir dürfen ihn nicht im zweiten Theile wiederholen; er würde sonst abgenutzt und unwirksam erscheinen. Allein wir haben gar nicht nöthig, den zweiten Theil bestimmt in Vorder- und Nachsatz zu zerfällen, oder, wenn dies geschehn soll, den Vordersatz schon in den Hauptton zu führen*.

C. Dreitheilige Konstruktion.

Bis jetzt haben wir mit dem Haupttone die Dominant- oder Paralleltonart verbunden, also die nächstliegenden Schritte als die angemessensten und nöthigsten, wie immer. Hiernach griffen wir zur Dominantentonart der Dominante oder Parallele, als nächstem Beistande jener Nebentonarten, und zur Tonart der Unterdominante, als nächstem Beistande der Haupttonart.

---

* Die oben gezeigten Modulationen sind keineswegs die einzig zulässigen, sondern nur die nächsten und darum am häufigsten zur Anwendung kommenden.

Nächst ihnen eröffnet sich eine zweite Reihe von Modulationen, die man unter dem Namen Modulation der Medianten zusammenfassen kann; Mediante, Ober- und Untermediante ist bekanntlich (Allgem. Musikl. S. 70) Name der Ober- und Unterterz der Tonika. Der tonische Dreiklang hängt mit den Dreiklängen der Medianten, wie man hier sieht, mit

	e	*g*	*h*			*es*	*g*	*b*
	C	*E*	*G*			*C*	*Es*	*G*
a	*c*	*e*			*as*	*c*	*es*	

so nahe zusammen, dass nichts leichter geschieht, als von einem dieser Akkorde auf den andern zu rücken. Eben so geht nun auch die Modulation. Aber sie mischt sogar die für das Moll- und Durgeschlecht abgesonderten Wege. *C* dur modulirt also: statt nach *G* dur nach *E* moll (ein besonders den neuern Italienern beliebter Schluss) und — *As* dur (so geht Beethoven im grossen *B* dur-Trio von *B* nach *G* dur); *C* moll geht nach *As* dur und (wie Beethoven in der Sonate pathétique) nach *Es* moll, statt nach *Es* dur. Ja, diese entlegnern, aber durch die gemeinsamen Töne der tonischen Akkorde vermittelten Modulationen geschehn oft ohne eigentlichen Uebergangs-Akkord, also in sofern sprungweis.

Wollen wir noch weiter gehn, so werden wir wiederum vor andern an die nächstverwandten Tonarten gewiesen; dies sind die Paralleltöne des Hapttons und beider Dominanten. Hieran erst würden sich im Vorbeigehn fernere Modulationen schliessen; dass wir aber aus besondern Gründen auch von diesem Weg abgehn und fernere Tonarten statt der nähern wählen können, ist dem freisinnigen und erfahrnen Beobachter nun schon klar.

Unsre bisherige Errungenschaft ist nicht so reich und nach allen Seiten hin behandelbar, als dass wir von der Entfaltung der Modulation für jetzt einen andern praktischen Gebrauch machen könnten, als den:

Liedesgrundlagen

zu entwerfen, wie wir schon früher für satz- und periodenförmige Liedsätze gethan.

Sollen diese Grundlagen sich — namentlich modulatorisch — erweitern, so erscheint jene aus der Naturharmonie (S. 71) schon bekannte

dreitheilige Form

als die günstigere. In dieser ist der dritte Theil wesentlich nichts als Wiederholung des ersten, und gehört, wie dieser, dem Hauptton an, während der zwischen ihnen stehende zweite Theil die Bewegung vom Hauptton weg oder das Entferntsein von ihm und die Rückkehr zu ihm zum Inhalte hat. Hier bieten sich zunächst folgende Konstruktionen.

1.

Der erste Theil steht und schliesst im Htupttone; der dritte wiederholt ihn. Der zweite Theil kann möglicherweise wieder im Haupttone beginnen, würde aber damit die Grundschwäche in der Konstruktion des ersten Theils (S. 234) nur noch vermehren. Vielmehr wird man die Feststellung des Haupttons im ersten Theile benutzen, um den zweiten Theil sogleich in einer neuen Tonart einzuführen. Ist von dem Ganzschluss in dieser Tonart unmittelbare Wiederkehr des ersten Theils im Haupttone statthaft: so kann der zweite Theil in seiner Tonart schliessen und der dritte (Wiederholung des ersten) unmittelbar folgen. Leicht würde dies, wenn z. B. der erste Theil in *C* dur und der zweite in *F* moll, — oder der erste in *A* moll und der zweite in *C* dur ständ.

Offenbar ist diese Konstruktion die lockerste von allen möglichen. Der erste Theil schliesst, ohne Bedürfniss und Erwartung eines zweiten zu hinterlassen, der zweite schliesst wieder unbekümmert für sich ab.

2.

Der erste Theil steht und schliesst im Hauptton, — es sei *C*. Der zweite Theil tritt in einer neuen, vielleicht entlegnern Tonart (es böten sich die Harmonien *e-gis-h*, *h-dis-fis*, *as-c-es*, *f-as-c* und

andre dar) auf oder wendet sich in sie, oder durchwandert mehr als eine Tonart und — schliesst nicht bestimmt für sich, sondern wendet sich zu einem Modulationspunkt hin, von dem aus der Wiedereintritt des ersten Theils im Haupttone gut erfolgen kann.

Welcher Punkt ist das? Es ist vor allen andern die Dominante des Hauptlons, — entweder gleich der Dominantakkord, oder erst die Tonart der Dominante und dann jener Akkord, als erstes und günstigstes Zeichen seiner Tonart. Bisweilen wird man in Dursätzen eine Wendung auf den Durakkord der Obermediante (in *C*dur also auf *e–gis–h*) oder andre Wendungen unterschieben können, wenn damit Anschluss und Ausprägung des Haupttons eben so sicher erlangt werden.

3.

Der erste Theil schliesst — wie S. 234 und 238 gezeigt worden — in einer andern Tonart; der zweite beginnt in dieser oder mit einer neuen und wendet sich, wie unter 2 gezeigt worden, nach dem Hauptton zurück. Der dritte Theil wiederholt den ersten, jedoch mit einem Schluss im Hauptton. Die Rückwendung kann nach S. 237 durch Vorausschickung der Unterdominante verstärkt werden[35].

D. Konstruktion für grössere Kompositionen.

Neue Wichtigkeit erhält die Verknüpfung verschiedner Tonarten in Einer Komposition, wenn sie (oder einige derselben) als Gebiete für verschiedne Gedanken benutzt werden. Die Grundsätze hängen mit dem Vorausgegangenen so nahe zusammen, dass sie hier Erwähnung fodern, wenn auch der praktische Gebrauch uns noch fern liegt.

Zuerst erscheint auch in grössern Kompositionen in der Regel der Hauptton und fodert Raum, den ersten Satz zu entwickeln und einzuprägen. Wollte man ihm schon hier eine andre Tonart beigesellen, so könnte es zunächst nur die der Unterdominante sein, — denn die der Oberdominante wird alsbald Sitz eines neuen Satzes werden. Der Schritt in die Unterdominante wirkt zwar zunächst als Herabsinken (S. 233), kann aber eben desshalb der Wiederkehr des Haupttons neuen Aufschwung geben, gleichsam als Anlauf zu ihm erscheinen.

---

35 Einunddreissigste Aufgabe: Durcharbeitung von Liedesgrundlagen in *C*dur und *A*moll und zwar

1. von zweitheiligen, deren erster Theil im Haupttone,
2. von zweitheiligen, deren erster Theil nicht im Haupttone schliesst,
3. von dreitheiligen nach allen oben angegebnen Konstruktionen.

Dass dabei, wie früher, Gangmotive benutzt, dass die in *C*dur oder *A*moll niedergeschriebnen Grundlagen am Instrument in andre Tonarten übertragen und zuletzt aus dem Stegreife gebildet werden, versteht sich.

Nun wird in einem Dursatze die Tonart der Oberdominante Sitz der Modulation, nachdem ihre Dominantentonart (S. 236) vorangegangen ist. Ihre Unterdominante ist der Hauptton selber, der eben da gewesen und zuletzt wiederkehren muss, hier also in der Regel unnöthig, wo nicht ermattend eintreten würde. Soll daher die Modulation hier weiter ausgedehnt werden, so bietet sich zunächst die Parallele der Oberdominante als deren nunmehr nächster Verwandter dar.

Der dritte Sitz gebührt der Tonart der Unterdominante, die (S. 237) den Schluss vorbereitet. Ihr würde sich zunächst die Tonart ihrer Parallele anschliessen; denn ihre Oberdominante ist der gleich folgende und das Ganze schliessende Hauptton, ihre Unterdominante dagegen würde nur noch eine Quinte weiter vom Hauptton abführen, ohne Neues zu bringen. Soll nun diese Parallele vor oder nach der Unterdominante auftreten?

Das Letztere würde als folgerichtiger den Vorzug haben, denn die Parallele hat nur durch die Unterdominante Zutritt, ist nur als deren Angehöriges, als Folge derselben begreiflich. Aber diese folgerichtigste Stellung würde die neue Tonart da einschieben, wo der Aufschwung von der Unterdominante in den Hauptton (S. 237) von Wichtigkeit ist. Wir ziehen daher im Allgemeinen vor, die Parallele der Unterdominante voranzuschicken.

Den Schluss macht natürlich der Hauptton.

Nur eine nahverwandte Tonart ist noch unbesetzt: die Parallele des Hauptons. Folgerecht wär' es, sie zu dem Hauptton zu stellen, also entweder in den Anfang, oder an den Schluss zwischen Unterdominante und Hauptton; aber an beiden Orten würde sie den Aufschwung hemmen. Ihre bessere Stelle ist also da, wo alle Paralleltöne zusammenkommen, hier bildet sich dann eine grosse Masse von Moll-Modulation, die durch den Zwischentritt jener Hauptparallele erst quintenmässig organisirt wird.

So ergiebt sich also folgender Grundriss einer Modulationsordnung für Dur.

Dur		Moll		Dur
D dur				*G* dur
C dur, | *G* dur,	‖	*E* moll, | *A* moll, | *D* moll,	‖	*F* dur, | *C* dur.

Ueberall zeigt sich folgerichtiger und zweckmässiger Gang, zureichender Zusammenhang und — in der Zusammenstellung von Dur und Moll — einfache und darum bestimmt und kräftig wirkende Massenvertheilung. Wollten wir die Dur- und Mollmassen zersplittern und durcheinanderwerfen, so würde keine der Tongattungen zu voller Wirkung kommen und die Modulation schon dadurch unsicher und unstet werden.

Die Modulationsordnung für Moll widerstrebt von Haus' aus einer so sichern und einfachen Zusammenordnung; dies ist auch

dem trüben, unsichern Karakter der Molltonarten (S. 235) durchaus angemessen. Der Grund liegt darin, dass gleich der nächste Hauptpunkt nach dem Anfang einem andern Tongeschlechte zugehört, dem Paralleltone des Hapttons. Diesem Parallelton könnte sich zunächst seine Dominante (oder vielmehr der Parallelton von der Dominante des Hapttons), dann die Dominante des Hapttons selbst anschliessen. Nun käme die Tonart der Unterdominante in Gesellschaft ihrer Parallele; so ergäbe sich folgender Grundriss, —

A moll, ***C*** dur, ***G*** dur, ***E*** moll, ***F*** dur, ***D*** moll, ***A*** moll,

in welchem besonders die Parallele der Unterdominante sich nicht wohl anschliesst; — man könnte zwischen sie und die vorhergehende Dominantentonart den Hauptton selber eintreten lassen, oder die widerstrebende Tonart ganz übergehn, oder manchen andern Ausweg finden.

Beide Modulationsordnungen haben noch eine Eigenschaft, welche ihnen Frische und Entschiedenheit ertheilt; jede Tonart, ausser dem anfangenden und schliessenden Hauptton, erscheint nur einmal. Dann wirke sie, was sie kann und soll, erschöpfe ihre Mittel, wie es dem Sinne des Kunstwerks zusagt, und weiche, wenn man an ihr gesättigt ist, einer andern. Es leuchtet ein, dass dies bestimmtere und grossartigere Wirkung thun muss, als verliesse man eine Tonart voreilig und käme dann wieder auf sie zurück. Ein solches Hin und Her verwirrt und schwächt unfehlbar; die schon einmal dagewesene Tonart erfüllt bei unzeitiger Wiederkehr, wenn man auch etwas ganz Neues in ihr sagen wollte, unfehlbar mit einem gewissen Gefühl des Ueberdrusses, — es fehlt der lebendige, rüstig weitertreibende Fortgang; selbst das Neue, das in der verbrauchten Tonart geboten wird, erscheint alt.

Aus dem unvergesslichen Rechte der Kunst auf freieste Bewegung nach Vernunftgesetzen, das die Lehre stets anzuerkennen hat, folgt, dass auch diese Modulationsordnungen nicht Schranke und Fessel, nicht unabänderliche Vorschrift sein sollen, sondern dass von ihnen aus gar mannigfache abweichende Bahnen versucht werden müssen. Aber die Grundsätze werden sich überall bewähren. Namentlich wird der letzte Grundsatz, keine Tonart, ausser dem Hauptton, mehrmals zu einem Modulationssitze zu machen, selten ungestraft verletzt. Gehn wir also von obigen Ordnungen ab, geben einer Tonart einen andern Sitz: so muss dieselbe Tonart auf ihrem bisherigen Platze verschwinden und alle übrigen sich hiernach einrichten. Beschlössen wir z. B., einen Dursatz nicht zuerst in die Dominante, sondern in seine Parallele zu führen, so dürfte diese Parallele nicht nochmals in der Mitte auftreten, wohl aber würde die Dominanten-Tonart ihr Recht da verlangen; es würde vielleicht diese Ordnung —

C dur, ***A*** moll, ***D*** moll, ***G*** dur, ***E*** moll, ***F*** dur, ***C*** dur

entstehn, in der die Parallele des Hapttons in die der Unterdominante

(in ihre eigne Unterdominante) führt und die Dominante des Haupttons mit ihrer Parallele nachfolgt.
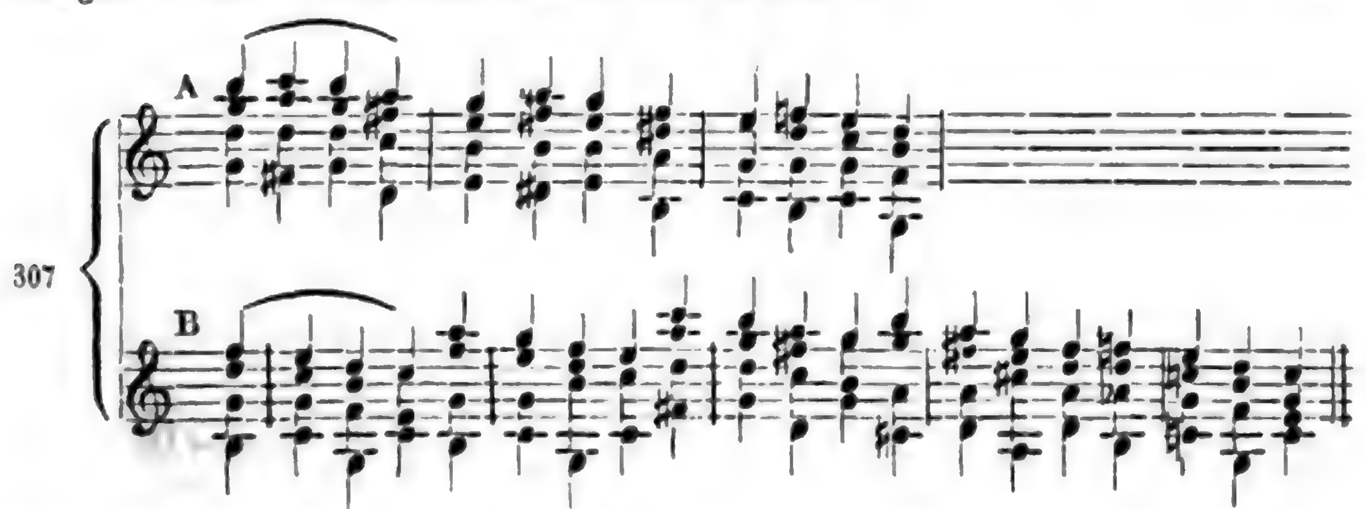
Nicht gebunden an diese Modulationsordnung sind Gänge, die durch Harmonien verschiedner Tonarten führen; denn in ihnen ist gar nicht die Absicht, eine Tonart festzuhalten, sondern eben, durch alle durchzugehn. Tonarten, die nur im Vorbeigehn berührt, durchgangen worden sind, können auch unbedenklich noch anderwärts, vor oder nachher, Sitze der Modulation werden.

Betrachten wir aber noch aus einem andern Gesichtspunkte, was wir durch die Modulationsordnungen erlangt haben. — Nicht blos die Gänge führen uns durch verschiedne Tonarten, auch die Sitze der Modulation sind verschiedne Tonarten, und jeder enthält irgend einen wichtigen Theil des Tonstücks; den Vordersatz des ersten — den Nachsatz des ersten oder des zweiten Theils und so fort. Das ganze Tonstück ist gewissermaassen ein grösserer Gang, nur zu bestimmten Zielpunkten, — Schlüssen gelenkt, und eingerichtet.

Dies führt zu einer neuen Bewegungsform, zu

Gängen aus Sätzen, — Satzketten.
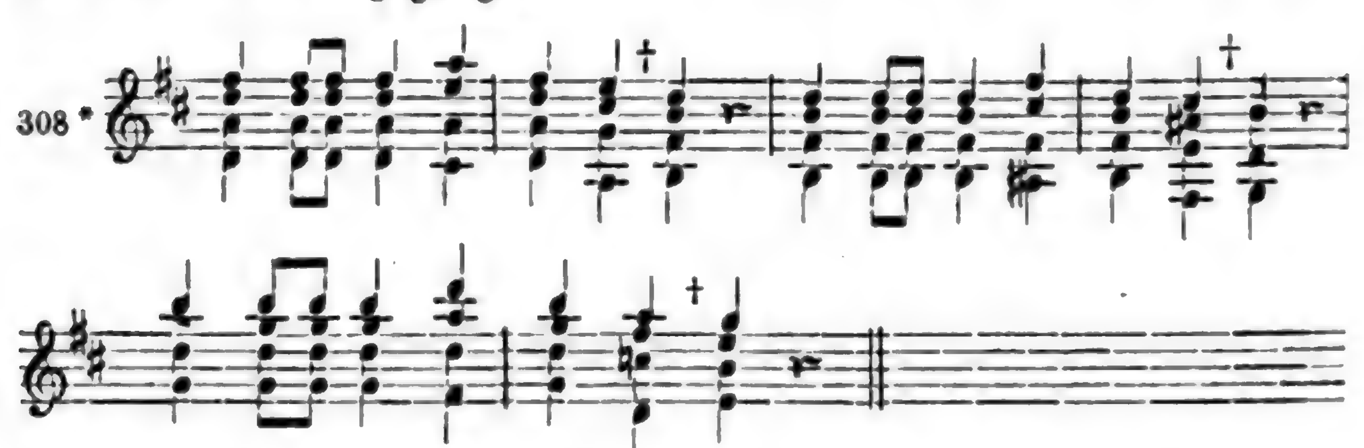
Im Grunde sind schon No. 265 und 266 solche Gänge; sie bestehen nicht, wie andre (z. B. No. 269), aus einer verbundnen Reihe einzelner Akkorde, sondern aus je zwei zusammengehörigen Harmonien: dem Dominant-Akkord und dem darauf folgenden Dreiklang. In gleicher Weise kann jeder Satz durch Wiederholung auf andern Stufen zu einem Gange, zu einer Satzkette werden, und zwar in mannigfaltiger Weise. Hier sehen wir, bei *A* und *B*



zwei Beispiele solcher Satzketten vor uns, jede aus einer Verbindung von vier Akkorden bestehend. Der bei *A* zu Grunde liegende Satz ist eigentlich in diesen vier Harmonien nicht vollständig enthalten, sondern findet seinen Abschluss erst im fünften Akkorde, der aber zugleich der Anfang der Wiederholung des Satzes ist; die Wiederholung erfolgt regelmässig eine Terz tiefer. Der Satz von *B* ist fester in sich abgeschlossen, aber die Wiederholung unregelmässiger, — sie ist freier; zuerst wird der Satz im Grunde nur in einer höhern Lage wiederholt,

dabei muss aber von selbst aus dem Septimen- ein Nonen-Akkord werden; die folgende Wiederholung ist genauer und ebenfalls eine Terz höher, die letzten folgen abwärts in verschiedener Weise.

Dass auch grössere Sätze solchen Gängen zum Motiv dienen können, versteht sich von selbst. So sehen wir hier — aus dem Motiv No. 307 *A* hervorgegangen —



einen reicher und weiter ausgebildeten Satz zu einer Kette benutzt, die regelmässig eine Terz hinabsteigt; nur ist zum dritten Male statt der tiefern die höhere Oktave gewählt. Allein wir sehen auch schon an diesem Beispiele, dass festere, in sich selbst befriedigendere Sätze nicht das Bedürfniss haben, oft wiederholt zu werden. Die obigen Sätze (No. 307, *A* und *B*) waren an sich wenig bedeutend, und wurden erst durch die Wiederholungen zu einem bedeutsamern Ganzen. Der Satz in No. 308 dagegen spricht schon für sich allein etwas ganz Abgeschlossenes und Befriedigendes aus; die erste Wiederholung bekräftigt ihn, zeigt ihn beiläufig in Moll; die zweite Wiederholung kann schon als überflüssig und darum ermüdend angesehn werden und man hat sie, um frischer zu wirken, der höhern Oktave zuschieben müssen. Auch ist es augenfällig, dass Gänge, von grössern Sätzen gebildet, leicht zu weite Ausdehnung erhalten [36].

Siebenter Abschnitt.

Die Modulation unter dem Einflusse des Melodieprinzipes.

Bisher haben wir bei der Modulation dem harmonischen Prinzip (S. 131) allein Rechnung getragen; Akkorde waren unsre einzigen Modulationsmittel und wurden nach dem ihnen ursprünglich inwohnenden harmonischen Gesetze behandelt und verwandt.

---

* Die Behandlung des Dominantakkordes bei † findet S. 246 No. 311 Erklärung.

36 Zweiunddreissigste Aufgabe: Umbildung von Harmoniegängen in Satzketten, indem das Harmoniemotiv unmittelbar oder erweitert zu satzartigem Abschluss erhoben wird.

Wir wissen aber bereits, dass in jedem Harmonie enthaltenden Satz' auch Melodie der Stimmen vorhanden, das melodische Prinzip mitthätig ist; beide Prinzipe, das harmonische und das melodische, traten nebeneinander in Wirkung. Nur musste dabei das Harmonieprinzip in der Regel als vorherrschendes festgehalten werden.

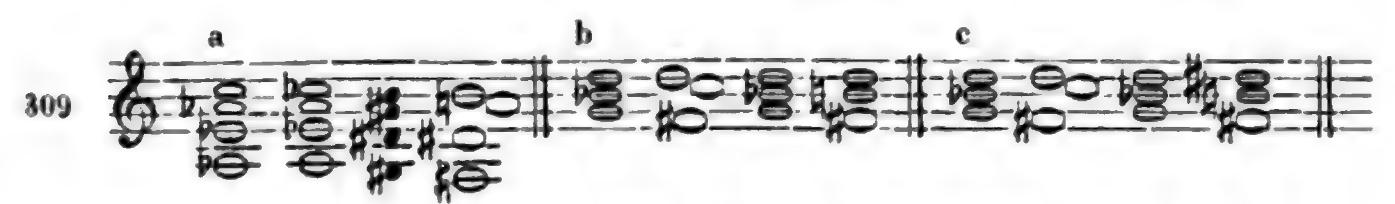
Indess auch das Gegentheil, Vorwalten des melodischen Prinzips, ist möglich, — wofern nur das andre nicht allzufühlbar verletzt wird. Wir haben bereits einen sehr entschiedenen Fall dieser Art in den Gängen von Sext-Akkorden (No. 170 u. f.) gehabt, in denen der harmonische Zusammenhang aufgegeben war und der Mangel durch die Flüssigkeit der Stimmen verdeckt und vergütet ward. In den Gängen von Dominantakkorden wurde sogar die Terz im Widerspruch mit dem Harmonieprinzip abwärts geführt und von dem flüssigen Stimmgang Begütigung erwartet.

Jetzt wollen wir dem Melodieprinzip freiern Einfluss gewähren. Da jedoch Harmoniebau und Harmonieprinzip ebenfalls ihr volles Recht haben, so darf jenes Gewährenlassen nicht so weit gehn, dass es den Akkordbau verdrängte, oder Harmoniegesetze schroff verletzte; es muss Ausgleichung beider Prinzipe erstrebt, das Harmonieprinzip darf nur soweit zurückgestellt werden, dass der Gewinn für die allerdings empfindbare Abweichung volle Genugthuung giebt.

Wir gehen hierzu unsre Harmonien der Reihe nach durch und werden neben Bekanntem mancherlei Neues finden.

1. Dur- und Moll-Dreiklänge.

Grosse und kleine Dreiklänge suchen bekanntlich die nächstverwandten Dreiklänge zur Verbindung auf, können sich aber auch (S. 116) fremdern anschliessen. Dies hat früher, im Bezirk einer Tonart, nur sehr spärlich stattgefunden. Sobald wir in andre Tonarten moduliren, ergeben sich Beziehungen unter fremden Akkorden und Tonarten, die blos auf flüssig-melodischer Stimmführung beruhen. So geben wir hier bei *a*

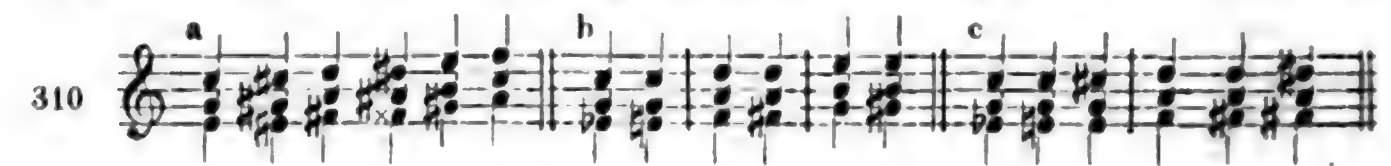


von *As* dur (über *As* moll, — das auch wegbleiben könnte) auf *E* dur. Es geschieht (wie die Modulation No. 248) unter enharmonischer Umnennung der Töne; aber das eigentlich Verschmelzende liegt in der Stimmführung*. Weiter greifen die unter *b* und *c* stehenden Fälle;

* Die Entfernung der Tonarten ist nur scheinbar gross, wenn man aus *As* dur *As* moll macht; *As* moll, enharmonisch mit *Gis* moll gleichstehend, ist durch diese Verwandlung nur zwei Schritt weit von *E* dur.

von *G* moll wird nach *H* moll oder *H* dur geschritten, im letzten Fall ohne gemeinschaftlichen Ton.

Bei den Dreiklängen wollen wir der Sextengänge gedenken. Wie sie früher innerhalb einer Tonart gemacht wurden, so können sie jetzt in mannigfacher Weise, z. B. ganz chromatisch, wie bei *a*, —



oder in einer Stimme chromatisch, aus kleinen und grossen Dreiklängen (*b*) — oder in zwei Stimmen chromatisch, aus kleinen, grossen und verminderten Dreiklängen gemischt (*c*) gebildet werden.

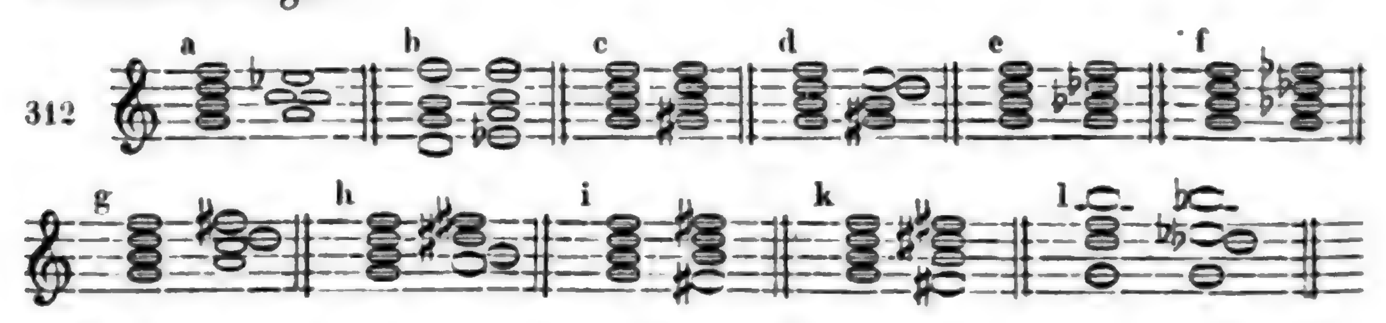
2. Der Dominantakkord.

Der Dominantakkord ist die erste Harmonie, der wir das Bedürfniss einer bestimmten Auflösung — und zwar in den tonischen Dreiklang oder den aus diesem erwachsenden reinen Dominant- oder umgebildeten Septimen- (No. 269) oder Nonenakkord (No. 291) beigemessen haben. Dies vermöge des Harmonie-Prinzipes. Jetzt führen wir denselben innerhalb seiner Tonart so,

311 a b c d e

wie hier unter *a*, *b*, *d* für Dur, unter *c* und *e* für Moll gezeigt ist. Das Harmonieprinzip ist in *a*, *b*, *d* von den drei Oberstimmen, in *e* von den Mittelstimmen befolgt, der grundsätzlich zu erwartende Akkord ist nirgends erschienen, aber die fliessende Bewegung der Stimmen führt gelinde zu den untergeschobenen Akkorden, die vom Gesetz abweichenden Stimmen gehen gelind — oder bleiben (die Septime in *b* und *e*, Septime und Quinte in *c*) ganz stehn.

Brechen wir den Kreis der Tonart, so finden sich zunächst folgende Fortschreitungen —



und lassen sich noch mehr anschliessen. Auch hier zeigt sich das Harmoniegesetz in einzelnen Stimmen festgehalten; die Abweichung von demselben überall durch linde Führung aller Stimmen vergütet.

Dass die in No. 312 bei *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h* und *l* auf den Dominantakkord folgenden Akkorde neue Tonarten feststellen, versteht sich. Allein auch bei den mit *i* und *k* bezeichneten Wendungen fühlt

man sich in die Tonart des fremden Dreiklangs (*H* moll, *H* dur) versetzt, der so überraschend (gegen den Naturzug des Dominantakkordes) eintritt, dass er gleich einem frischen Anfang seine Tonart bezeichnet. Von den Wendungen in No. 311 kann nicht dasselbe gelten; gleichwohl dienen sie oft als Vorbereitung zum wirklichen Eintritt der Tonarten, auf die ihre Dreiklänge hindeuten.

Ehe wir zu weitern Bildungen schreiten, müssen wir auf eine hier nahe liegende Frage Rede stehn.

Wenn also — kann man fragen — diese Fortschreitungen des Dominantakkordes möglich sind: mit welchem Recht ist seine Auflösung in die Tonika als Grundgesetz aufgestellt, so lange als alleinzulässig festgehalten, warum sind nicht wenigstens neben demselben die Auflösungen von No. 311 gleichzeitig gegeben worden?

Jene erste Auflösung ist in der That Grundgesetz, — wie schon S. 89 aus der Zurückführung des Akkordes auf die zweite Gestalt der Tonleiter

g a h c d e f
g h d f

erwiesen worden. Auch stimmen Gebrauch und Erfahrung entschieden dafür; tausendfach wird man die grundgesetzliche Auflösung gegen einzelne Fälle jener Abweichungen finden; niemals — und dies ist der sprechendere Beweis — wird man an entscheidender Stelle, nämlich am Schlusse, den Dominantakkord von seinem Grundgesetz abweichen, etwa den Schluss in *C* dur oder *A* moll so machen sehn, wie in No. 311, *a*. Da bewährt sich die unverleugbar innige Verbindung und Beziehung von Dominantakkord und tonischem Dreiklang. Endlich zeigt sich hier wie schon sonst (S. 216) der Unterschied: dass das Natürliche — jener Grundbezug der Dominante auf die Tonika — in allen Lagen gut und bequem, das von ihm Abweichende bald in dieser bald in jener missliebig ist. Man sehe No. 311, a,

313

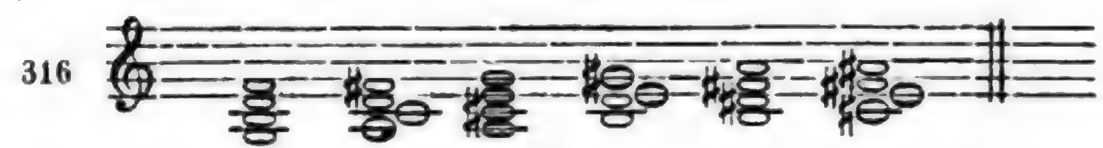
mit seinen Umkehrungen und vergleiche damit die der ursprünglichen Auflösung.

Wie in No. 268 *A* die Naturfortschreitung einen Gang unter *B* ergab, so lassen sich auch aus den neuen Auflösungen Gänge bilden. Einen solchen sehen wir hier,
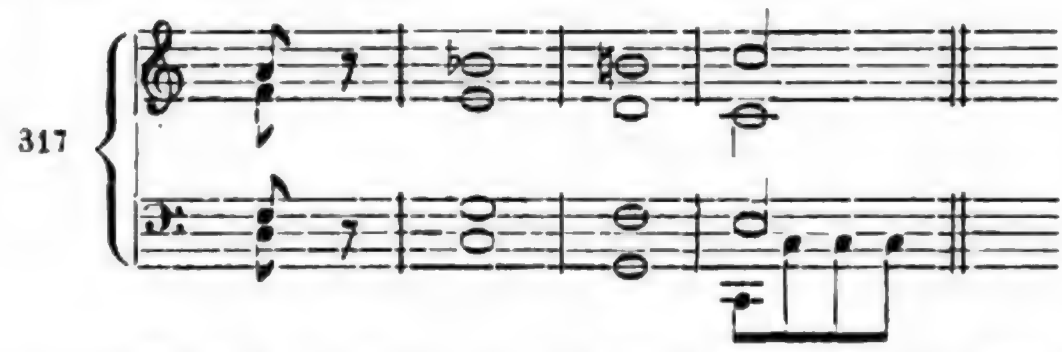
314

der weiterer Fortführung fähig wär', übrigens kein harmonisches Motiv verfolgt, sondern blos in der Führung des Basses folgerecht ist, —

theilweis' auch in Diskant und Alt *. Bedenklicher möchte man diesen Gang
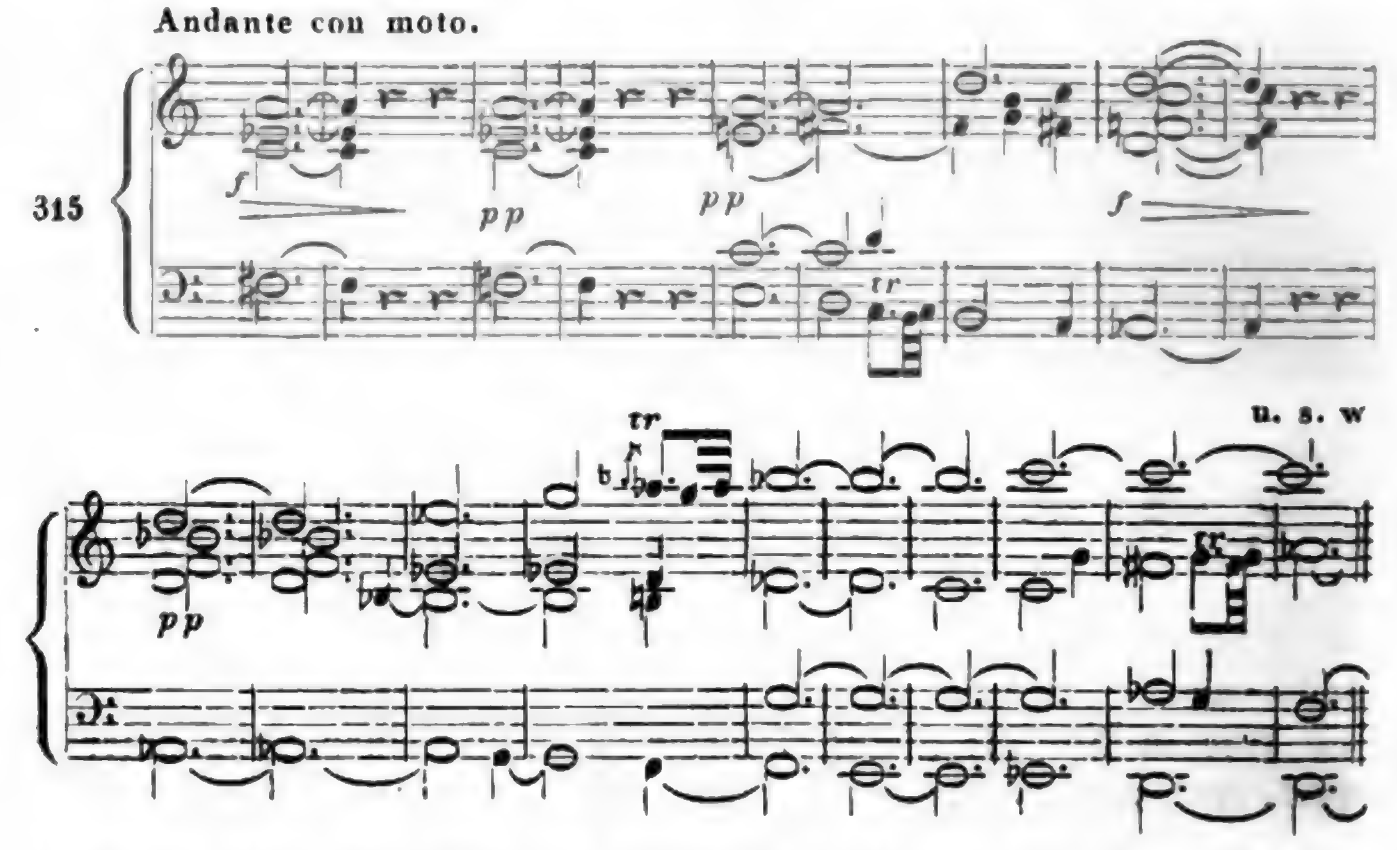


finden, der jeden Dominantakkord in den der Oberdominante wendet. Er ist das gerade Gegentheil von jenem der Natur selbst entnommenen, in No. 268, *B*. So sinnvoll sein Motiv in einzelner Anwendung erscheinen kann, z. B. bei Beethoven



im unten angeführten Quatuor: so geschraubt wird seine Verfolgung.

---

* Tiefempfunden und darum tiefwirkend tritt uns das Motiv dieses Modulationsganges in der Einleitung des grossen *C*dur-Quatuors (Op. 59, No. 3) von Beethoven entgegen, —



in der der Geist aus Dunkel und zagendem Zweifel sich zum ersten Aufathmen herdurchfühlt, um dann frisch und muthvoll sich dem Strome neuen Lebens hinzugeben.
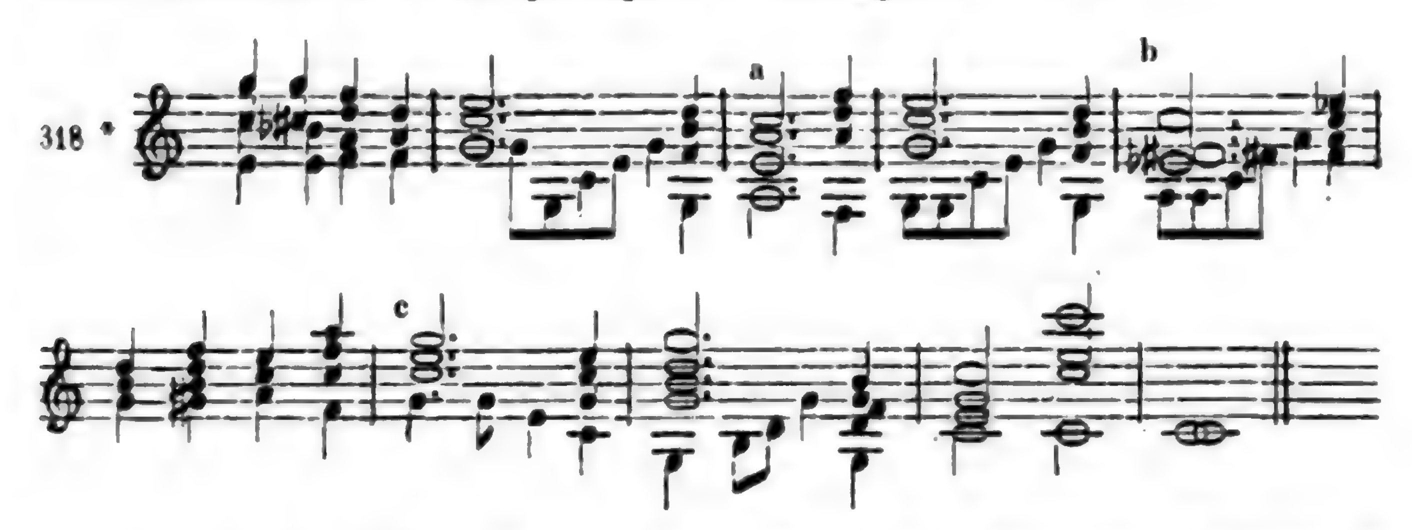
Aehnliche Modulationsgänge findet man in Seb. Bach's chromatischer Fantasie (No. $\frac{3}{131}$) und anderwärts.

Dergleichen kann nicht erübt, sondern empfunden und dann gefunden werden; es nachmachen ist Thorheit, es wissen ist Pflicht.

Zum Schlusse muss noch einer besondern Verwendung der abweichenden Akkordschritte in No. 311 und 312 gedacht werden, zu deren Erläuterung wir auf die Konstruktionsgesetze (S. 233) zurückkommen. Bisweilen — besonders bei gewichtvollen Sätzen oder reich ausgeführten Tonstücken — macht sich im Schliessen selber noch das Bedürfniss fühlbar, den letzten Satz oder Satztheil zu wiederholen oder sonst noch einen

Anhang

nachzubringen. Sollte dies nach Herstellung des vollkommnen Ganzschlusses geschehn, so würde Gefühl und Erwartung des Hörers beeinträchtigt; man hätte das Ende empfunden, erkannt — und nun sollte es wieder nicht zu Ende sein. Hier bedient man sich jener abweichenden Wendungen. Man führt auf den Schluss zu, stellt den Dominantakkord in Bereitschaft auf, führt ihn aber dann ab vom tonischen Akkorde mit einer der oben gezeigten Wendungen, — z. B.



um ihn sogleich oder später zurück- und in den wirklichen Schluss zu führen. Der vorstehende Satz stellt den Schluss eines grössern Tonstücks vor; der zweite Takt bereitet den Schlussakkord vor, — statt dessen tritt die Wendung nach *A* moll (bei *a*) ein; die Einleitung des Schlusses wiederholt sich, führt aber wieder auf einen Abweg (*b*) vom Schlussakkorde, nach *G* moll — aus dem *G* dur wird — über *A* moll nach *C* dur (*c*) und nun erst erfolgt mit Nachdruck der wirkliche Schluss. Eine solche Abweichung nennt man

Trugschluss

und bedient sich ihrer, um bedeutendere Sätze mit mehr Nachdruck und Fülle zu Ende zu führen. Auch sie täuschen die Erwartung (daher der Name), aber ihr Inhalt giebt Ersatz[37].

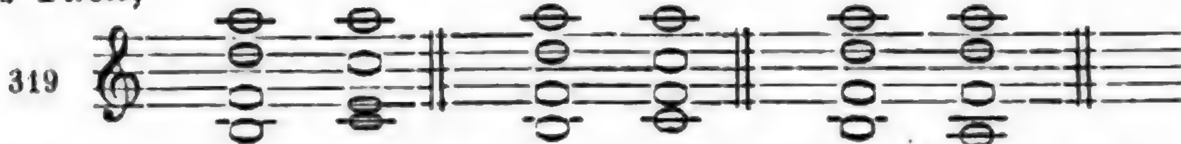
---

* Man erinnere sich, dass alle Beispiele sich voller und besser darstellen lassen.

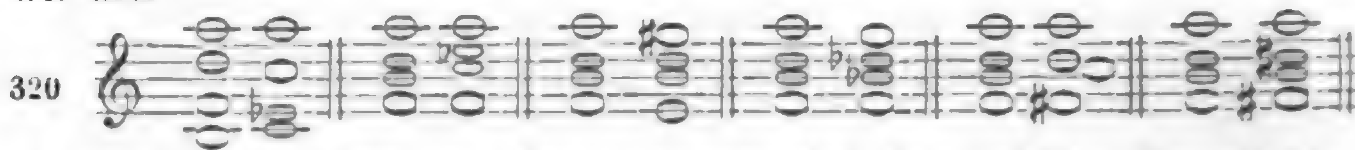
37 Dreiunddreissigste Aufgabe: der Schüler möge ein Paar Liedesgrundlagen durch Anhänge mittels Trugschlüsse verlängern.

3. Der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes

nimmt innerhalb der Tonart an den Wendungen des Dominantakkordes Theil,

319 

und deutet, wie jener, auf die Tonart der Dreiklänge, die ihm folgen, obwohl der eigentliche Uebergang erst noch erwartet werden muss. Auch bietet er mancherlei unmittelbare Ausweichungen dar, von denen wir hier

320 

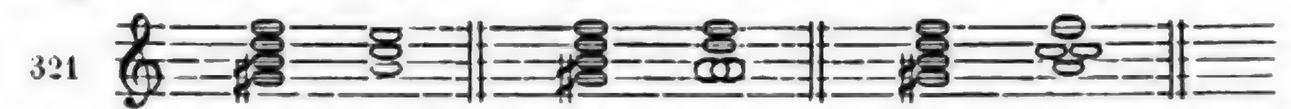
einige als Beispiel geben; den Ausgang wird der Schüler überall hinzufinden.

Reichhaltiger als alle bisherigen Akkorde zeigt sich

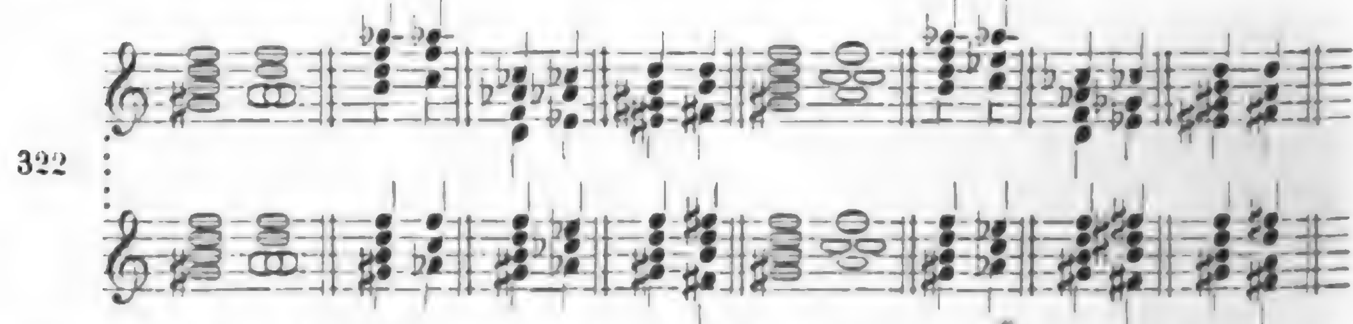
4. der verminderte Septimen-Akkord,

weil er sich durch Enharmonik in drei andre verminderte Septimenakkorde (S. 225) umwandeln lässt, folglich jede seiner Wendungen vierfach gilt, z. B. der Akkord *gis-h-d-f* durch blosse Umnennung dieses oder jenes Intervalls in vier verschiedne Tonarten weiset.

Zunächst nimmt der verminderte Septimen-Akkord an den Wendungen des Dominantakkordes innerhalb der Tonart Theil,

321 

wobei die erste Wendung als die ihm ursprüngliche nicht weiter mitzählt. So gut aber diese durch enharmonische Umnennung in No. 289 vierfache Anwendung erhalten, so gebührt dasselbe auch den neuen Wendungen in No. 321. Wir führen denselben Akkord — nur umgenannt (oder, wenn man sich schärfer ausdrücken will, vier nur dem Namen nach verschiedne, der Tonung nach einheitliche Akkorde) wie hier —

322 
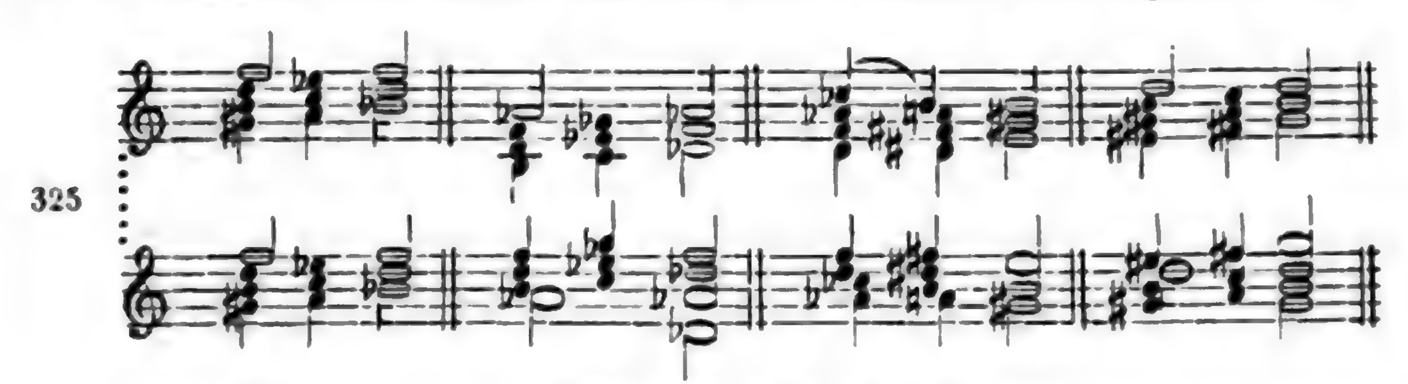
nach je vier Akkorden, die ebensoviel Tonarten (*D-F-As-H* moll, dann *F*, *As*, *Ces* oder *H*, *D* dur) andeuten, wenn auch nicht entschieden feststellen. — Die ersten vier Modulationen konnten auch nach den Durtonarten auf *D*, *F*, *As*, *H*, geführt werden.

Für die nachfolgenden Schritte möge man sich erinnern, dass der verminderte Septimenakkord nichts ist, als ein kleiner Nonenakkord mit weggelassenem Grundton. Führt man seine Septime (die ursprüngliche None) einen Halbton abwärts, so fällt sie in die Oktave des Grundtons und verwandelt den verminderten Septimen-Akkord in einen Dominantakkord.



was übrigens keine neue Modulation, höchstens eine Annäherung an Dur ergiebt*.

Was ist hier geschehn? Wir haben jedesmal eine Stimme hinabgeführt und drei stehen lassen, — folglich einen Ton den andern näher gebracht. Dasselbe äusserliche Resultat erhalten wir, wenn wir drei Stimmen hinaufführen und eine stehn lassen; dies ergiebt aber

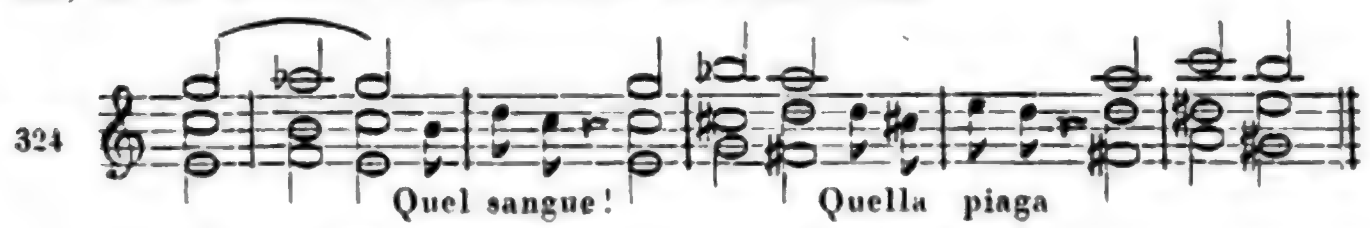


vier neue Modulationen nach *B*, *Des*, *E* und *G* dur.
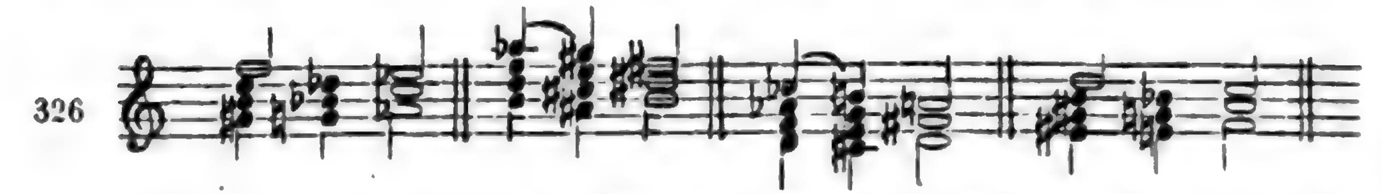
In No. 323 haben wir die Septime um einen Halbton erniedrigt. Wenn wir sie eben soviel hinaufführen, so erscheint der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes, ohne neue Tonarten zu öffnen. Nur haben wir damit die eine schreitende Stimme von den andern entfernt. Wenn wir eine Stimme stehn lassen, drei aber entfernen — und zwar um einen Halbton abwärts:

---

* Wir wissen bereits, dass es dieser Annäherung nicht bedarf, sondern der verminderte Septimenakkord unmittelbar (No. 280) nach dem tröstlichen Dur geführt werden kann statt in das Moll. Nirgends ist diese Wendung tiefer empfunden worden, als von Mozart in dem Rezitativ der Donna Anna:

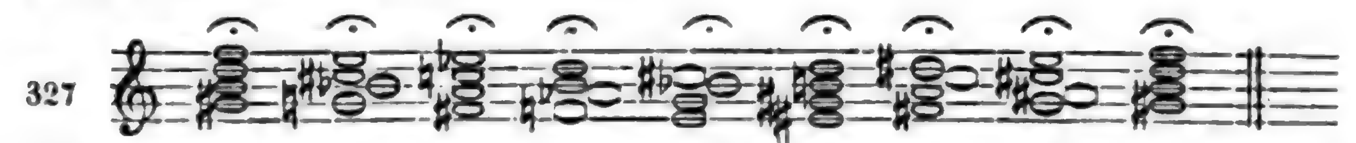


das süsseste reinste Herz in Pein und Angst zusammengepresst!



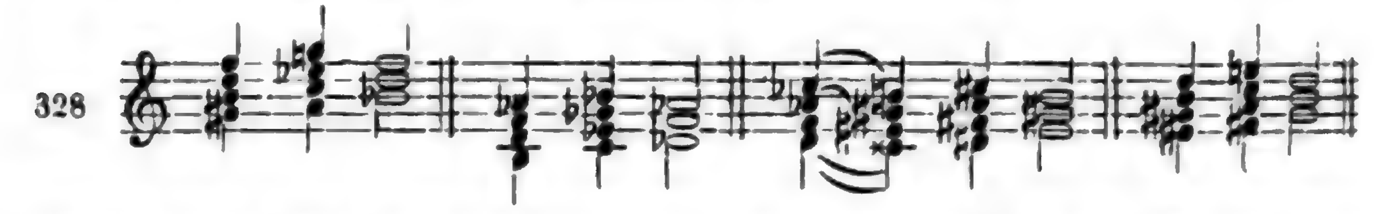
so erhalten wir hinsichts der Entfernung der Stimmen von einander dasselbe Resultat; aber wir erlangen damit vier neue Tonarten, *As*, *H*, *D* und *F*dur *.

Wir haben nun jede Stimme eine halbe Stufe hinab oder hinauf geführt; folglich ist das allen Stimmen geschehn, nur abwechselnd einer oder dreien. Hier

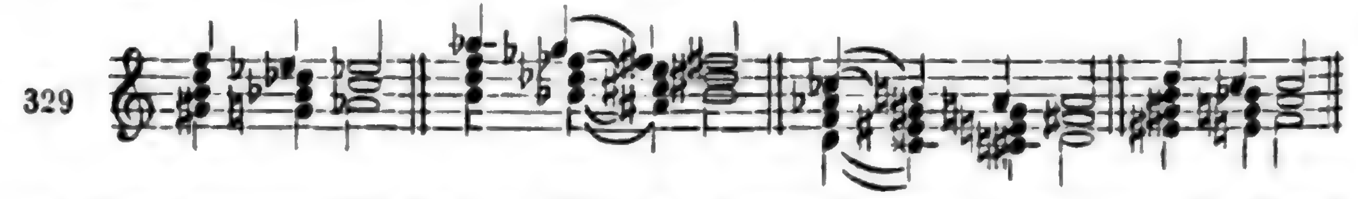


sind gleichzeitig alle Stimmen abwärts und aufwärts geführt. Ob Beides nach einander geschehn? — ob nur Eines so weit oder noch weiter verfolgt werden soll? — das kommt hier nicht zur Untersuchung; genug, wir haben erkannt, was geschehn kann, wissen auch das hier und anderwärts Aufgewiesene durch Umkehrungen, andre Akkordlagen, weite Harmoniestellung u. s. w. mannigfaltiger und bisweilen anmuthiger zu machen.

In No. 327 kommt keine Stimme der andern näher; jede (z. B. die erste) tritt ebensoviel ab- oder aufwärts, als die andern. Sollte eine näher kommen, während die andern sich entfernen, so müsste sie doppelt schreiten, — einen Ganzton weit. Dies führt hier,



wenn man sich die Querstände gefallen lassen will, zu vier Modulationen nach *B*, *Des*, *E* und *G*, die sich den Schritten in No. 325 anschliessen, und hier



zu vier andern, die sich an No. 326 anschliessen, nach *As*, *H*, *D* und *F*dur.

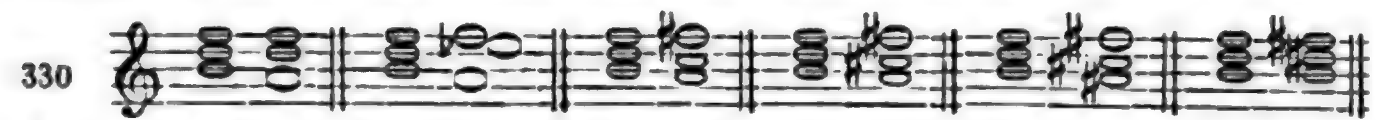
Wir brechen ab, ohne die sich ergebenden Möglichkeiten erschöpft zu haben. Nicht dies ist Aufgabe der Lehre, sondern das, die Bahnen

* Es sind dieselben Tonarten, die sich in No. 322 ergeben haben, aber sie sind auf anderm Wege erlangt.

zu erschliessen und zu erhellen, die zum Vollbesitz künstlerischen Vermögens führen. Daher bedarf zuletzt

5. der verminderte Dreiklang

nur flüchtiger Erwähnung. Als Theil des Dominant- oder verminderten Septimenakkordes nimmt er an ihren Wendungen trotz seinem beschränktern Vermögen Theil; wir führen beispielsweis' folgende Modulationen



(keineswegs alle) und zum Schlusse der ganzen Erörterung aus Seb. Bach's wohltemperirtem Klavier (Th. II, Präludium aus *D* moll) einen aus verminderten Dreiklängen gebildeten Gang[38]



in harmonischer Figurirung auf*.

Achter Abschnitt.

Die sprungweise Modulation.

Zu den mit unsern jetzigen Mitteln ausführbaren Gebilden reichen zwar die bisher mitgetheilten Modulationsweisen vollkommen hin. Da wir aber schon im sechsten Abschnitte begonnen haben, für künftige grössere Gebilde feste Grundlagen vorzubereiten: so gehn wir noch einmal über die Gränzen des zunächst Anwendbaren hinaus, um eine neue, aus dem Bisherigen leicht hervorgehende Gestaltenreihe darzustellen.

Wir haben bis jetzt unsre Ausweichungen durch Akkorde bewirkt, die mehr oder weniger deutlich aussprachen, dass wir nicht mehr in der bisherigen Tonart modulirten, sondern in einer andern fest bestimmten oder zu vermuthenden. Durch den Uebergangs-Akkord widerriefen wir gleichsam die Tonart, die wir bisher als Sitz der Modulation inne gehabt; hätten wir das erste Tonstück, statt in einen andern Ton überzugehn, ganz geschlossen, so hätten wir ein zweites Tonstück na-

38 Vierunddreissigste Aufgabe: Aufsuchung und Versuch in Akkordführungen unter Einfluss des Melodieprinzips; — nicht Auswendiglernen, auch nicht schriftlich, sondern am Instrument. Ausführung des erst einfach Dargestellten in harmonischer Figuration.

* Hierzu der Anhang M.

türlich in jedem andern Ton anfangen können, ohne dass es eines Uebergangs bedurft hätte. — Diesem sich eigentlich von selbst verstehenden Satze fügen wir noch die Erinnerung bei, dass unser ausweichender Akkord bisher stets fester oder lockerer, wenigstens durch einen gemeinschaftlichen Ton, mit der vorhergehenden Melodie zusammenhing.

Nun folgern wir: wenn ein Tonsatz gleichsam schliesst, kann ein folgender Tonsatz, gleichsam als wär' er ein neuer, auch ohne Uebergang in einem neuen Tone anheben.

Nehmen wir an, es hätte in einer grössern Komposition ein grösserer, in sich befriedigender Satz so, wie hier —



in *G* dur, vollkommen geschlossen. Nur eine Stimme hält einen Ton in irgend einer rhythmischen Gestaltung fest; wir haben also nach dem Schlusse noch eine Fortsetzung, einen neuen Satz, vielleicht auch nur eine Wiederholung des ersten eben geschlossenen Satzes zu erwarten, und der festgehaltene Ton ist die Verbindung beider Sätze. Dieser kann nun ohne weitere Rücksicht auf die vorhergehende Harmonie und Tonart Grundton, Terz, Quinte, Septime, grosse oder kleine None eines dazu passenden Akkordes werden; das oben festgehaltene *g* kann somit folgende Harmonien

1. als Grundton, ... *g – b – d*,
g – h – d,
g – h – d – f,
2. als Terz, ... *e – g – h*,
es – g – b,
es – g – b – des,
3. als Quinte, ... *e – es – g*,
*c – e – g**,
c – e – g – b,
4. als Septime, ... *a – cis – e – g*,
5. als None .... *fis – ais – cis – e – g*,
f – a – c – es – g,

---

* Um nur inmitten all' dieser theoretischen Entwickelungen einmal wieder an die lebendige Kunst zu rühren, erinnern wir an Beethovens *A* dur-Symphonie, deren dritter Satz (das sogenannte Scherzo) in *F*-dur steht, zum Schluss auf *Aa* liegen bleibt und, dies *A* als Quinte von *D-fis-a* festhaltend, den nächsten Satz (das sogenannte Trio) ohne Weiteres in *D* dur hinstellt.
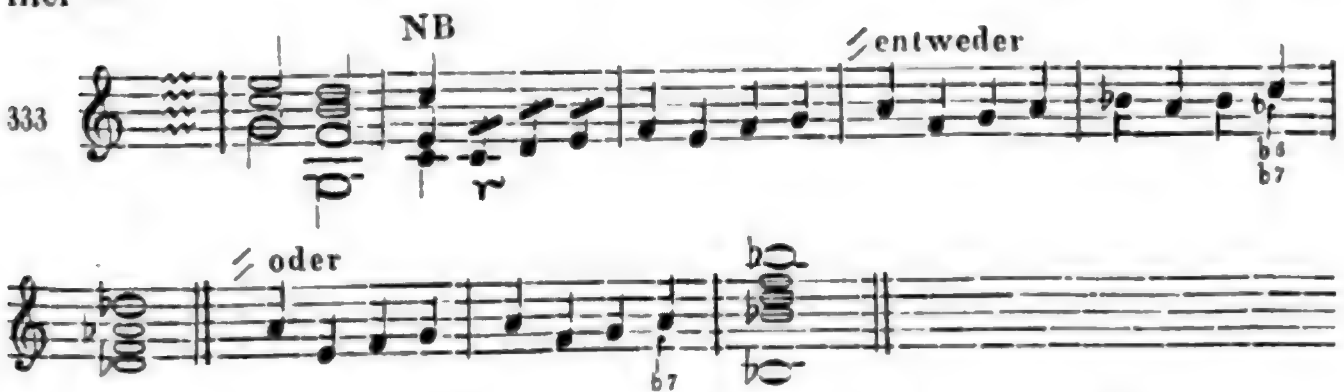
Es würde natürlich leicht sein, alle Fälle (oder doch die allermeisten) in wirklichen Kunstwerken nachzuweisen, wenn nicht der Raum nützlicher verwendet werden könnte.

ergeben. Von diesen würde zuvörderst der zweite Akkord (*g–h–d*) nicht in Betracht kommen, weil es derselbe ist, von dem wir ausgegangen; dagegen würden die Dominant-Akkorde *g–h–d–f*, *es–g–b–des*, *c–e–g–b*, *a–cis–e–g* nach *C*, *As*, *F* und *D* dur oder Moll, die Nonen-Akkorde nach *H* moll (oder Dur) und *B* dur führen, die Dreiklänge aber würden als Bezeichnung der Tonarten *G* moll, *E* moll, *Es* dur, *C* dur dienen und hiermit in diese Tonarten einführen. Denn wir nahmen unsre Komposition bei No. 332 gleichsam für geschlossen und so bezeichnet die neue Harmonie ohne Weiteres den Eintritt einer neuen, — der von ihr angegebenen Tonart. Dies ergiebt 14 oder 15 Modulationen, nämlich nach *C* dur (zweimal), *As*, *F*, *D*, *B*, *H* und *Es* dur, nach *C*, *As*, *F*, *D*, *H*, *G* und *E* moll.
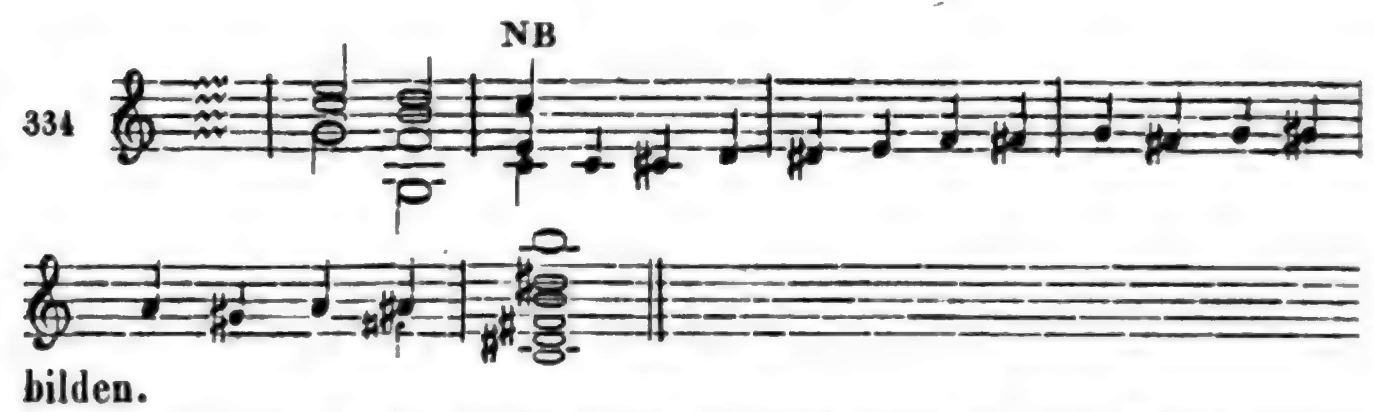
In No. 332 haben wir den Grundton des Schlussakkordes festgehalten; allein eben so wohl konnten wir die Terz (*h*) oder die Quinte (*g*) festhalten. Bei jedem dieser Töne konnte folglich eine gleiche Reihe von Modulationen, — bei *h* konnte *E* dur (zweimal), *C* u. s. w., bei *d* konnte *G* dur u. s. w. angeknüpft werden.

Allerdings ist in allen diesen Fällen der liegenbleibende Ton auch Verbindungston der Harmonie. Aber stärker haben wir darauf gerechnet, dass der Satz im Grunde vorher geschlossen war und die Harmonie aufgehört hatte; daher gestatteten wir uns, zu Harmonien fortzuschreiten, die trotz des liegenbleibenden Tons vom Ausgangspunkte gar fern entlegen sind, z. B. von *G* dur nach *As*, *Es*, *H* dur.

Gehen wir nun w i r k l i c h eine Zeitlang von aller Harmonie ab. Hier —
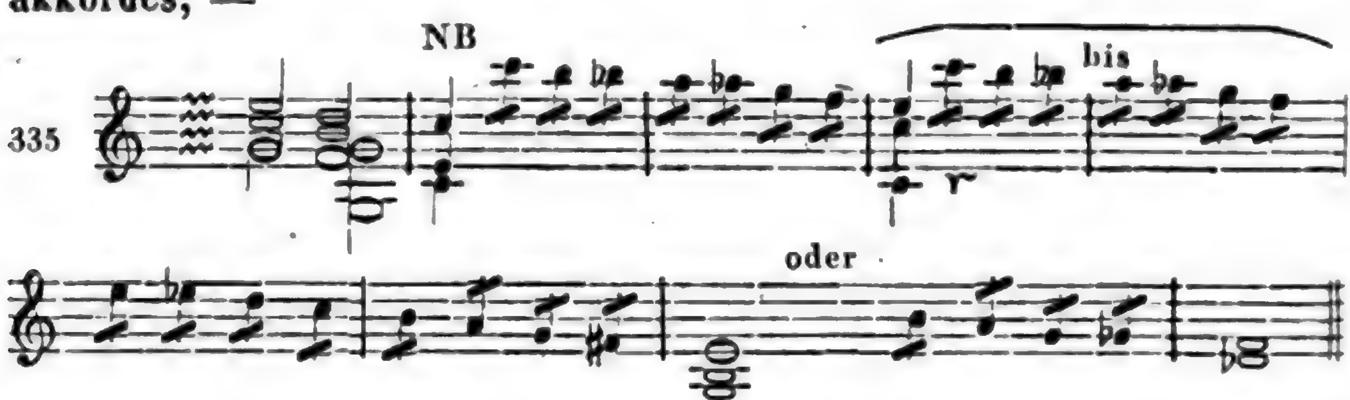


stellen wir uns vor, es schlösse ein Theil einer grössern Komposition bei NB in *C* ab. Von da gehn wir — nicht mehr harmonisch, sondern mit einer einzigen Stimme (oder im Einklang' — in Oktaven mit mehrern oder allen Stimmen) weiter in einem beliebigen Gang' aufwärts, bis zu einem beliebigen Punkte. Den letzten Ton fassen wir gleichsam als hinaufsteigendes Intervall eines Dominant- oder Nonenakkordes und lassen die Tonart folgen, die durch diesen eingeführt werden würde. Oben haben wir erst bei *c*, dann bei *a* angehalten und damit die Tonarten *Des* oder *B* ergriffen; wir konnten auch bei jedem andern Ton anhalten und andre Tonarten ergreifen, konnten auch statt des diatonischen einen chromatischen Gang



bilden.

Oder wir führen einen solchen Gang abwärts und fassen seinen letzten Ton als hinabsteigendes Intervall eines Dominant- oder Nonenakkordes, —
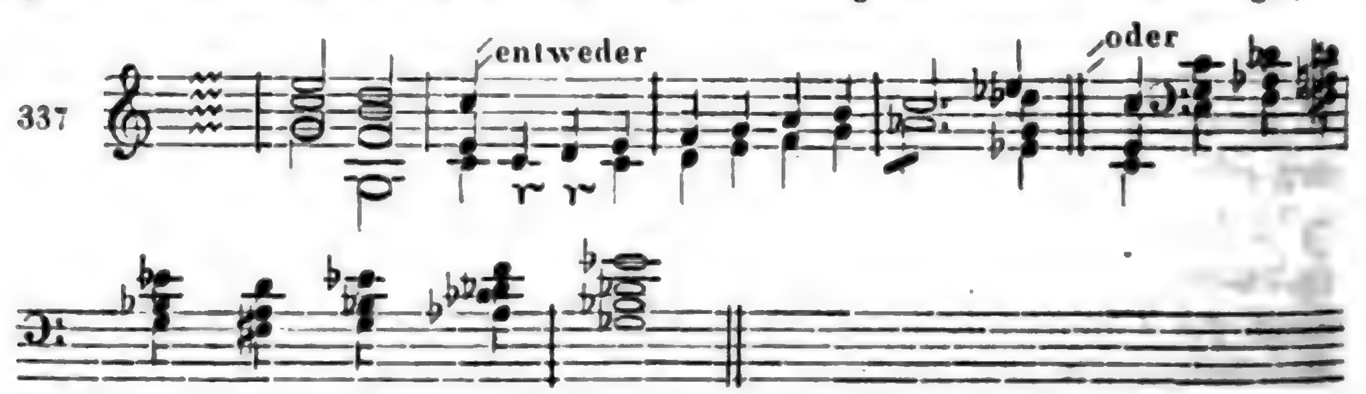


mithin als Quinte, Septime oder None, die uns in den folgenden Melodieton und die eine Terz tiefer liegende Tonart führt.

Es ist aber auch gar nicht nöthig, den letzten Gangton als Intervall eines Modulations-Akkordes aufzufassen. Hier —



führen wir den ersten Gang aus No. 333 mit seinem letzten Ton nach *D*. Wie es scheint, wird *G* dur oder *G* moll folgen (weil wir vorher *c* und *b* gehört, das nicht an *D* dur erinnert) und der Akkord sich in *d–fis–a–c* verwandeln; es kann aber auch *D* dur werden.

In all' diesen Fällen hat der Gang die Harmonie gänzlich abgebrochen und dadurch natürlich auch den harmonischen Zusammenhang aufgehoben. Nun bilden wir statt der einstimmigen harmonische Gänge, —
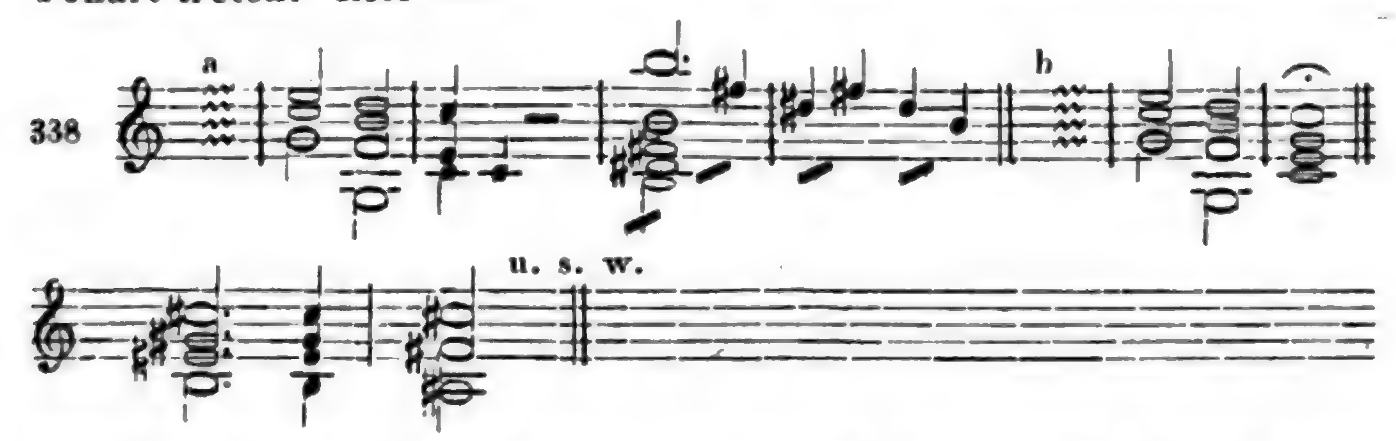


und gehn an einem beliebigen Punkte mit ihnen in eine beliebige Tonart. Hier ist nicht die Harmonie, wohl aber ihr Zusammenhang aufgegeben, denn der Gang bildet keine harmonisch, nur eine melodisch

zusammenhängende Akkordfolge (S. 246) zwischen dem vorangehenden Schluss und der neuen Tonart*.

Endlich: wir haben in all' diesen Fällen in einen Dreiklang eingeführt; eben so wohl konnten wir einen Septimen- oder Nonen-Akkord setzen.

Hiermit sind wir schon dahin gelangt, den harmonischen Zusammenhang aufzugeben, können uns endlich auch dieser letzten Verknüpfung begeben, und ohne alle Vermittlung in irgend eine fremde Tonart treten. Hier —



erblicken wir zwei solche Fälle. Bei *a* wird im zweiten Takt in *C* abgeschlossen. Der Schluss ist ein ganzer und vollkommner; nur die minder ruhige Rhythmisirung des Schlussakkordes lässt einen Fortgang oder ein beruhigenderes Ende erwarten, — oder doch vermuthen, wiewohl bei einem erregtern Tonstück auch bewegtere Weise des Schlusses sinngemäss und genugthuend sein kann. Nun aber, nachdem gleichsam geendet ist, geht das Tonstück weiter, und zwar ohne Vorbereitung gleich in einer fremden Tonart. Mit welchem Rechte? — Weil dieser Fortgang gleichsam ein Satz für sich, ein neues Tonstück ist, das den Faden, der im ersten angesponnen war, an einem andern Orte, vielleicht auch in anderm Sinne wieder aufnimmt. Und eben, weil die Fortsetzung im dritten Takt als neuer Satz, gleichsam als zweiter Anfang auftritt, nehmen wir den neuen Akkord *H–dis–fis* sogleich als tonischen, als Eintritt der Tonart *H* dur, obgleich dieselbe ohne Dominant-Akkord erscheint. Ja, wenn der weitere Fortgang unsrer Voraussetzung nicht entspräche, wenn der Einsatz sich z. B. so



fortsetzte, also nach *E* dur wendete, würde unser Gefühl doch den ersten Akkord als Eintritt von *H* dur, und den zweiten als eine zweite Ausweichung nach *E* dur auffassen.

* Hierzu der Anhang N.

In No. 338, *b* tritt ein zweiter Fall gleicher Art auf, indem der fremde Akkord nicht einmal durch Pausen vom Vorhergehenden getrennt ist; die fremden Harmonien rücken ohne alle Scheidewand an einander.

In No. 338, *a* und 339 haben wir den entschiedensten Fall vor Augen, nämlich den unvorbereiteten Eintritt der tonischen Harmonie einer fremden Tonart. Dass ebensowohl jede andre Harmonie, z. B. der Dominant-Akkord einer fremden Tonart auftreten könnte, versteht sich von selbst und zeigt No. 338, *b*.

Alle diese — besonders die von No. 333 an aufgewiesenen Uebergangsarten fassen wir unter dem Namen der sprungweisen Modulation zusammen. Wir bedürfen ihrer, wie gesagt, jetzt nicht, und noch weniger kann es einer Uebung für sie bedürfen, da sie ganz in der freien individuellen Bestimmung des Tonsetzers liegen. Wohl aber sind sie uns schon hier, ehe wir sie in unsern Kompositionen gebrauchen, wichtig, um unser System wieder nach einer Seite hin abzuschliessen.

Die Natur selbst (Anm. S. 213) hat uns darauf hingewiesen, von einer Tonart zur andern, wie auch (S. 59) von einer Harmonie zur andern in stetiger Verbindung fortzugehn, und diese Verbindung, dieser Zusammenhang des Zusammengehörigen, erscheint auch als nächste vernünftige Foderung unsers Geistes, wär' ihm selbst jener Naturzusammenhang unbewusst. Aber unser Geist kann sich auch von dem Naturbande loslösen, die nächsten, ja zuletzt alle Mittelglieder des Zusammenhangs verschweigen und verhüllen, und in grossartigem oder heftigem Fortschritte das Ferne und Entlegenste erreichen. Dem entsprechen dann die unzusammenhängenden Modulationen.

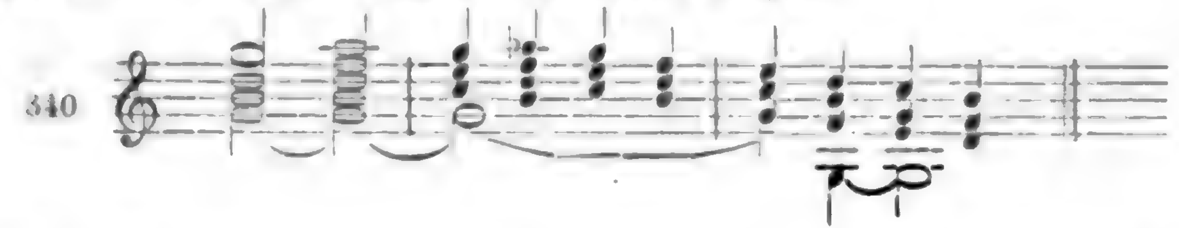
Neunter Abschnitt.

Der Orgelpunkt.

Wir haben nunmehr eine Masse von Harmonien entwickelt und die Möglichkeit erkannt, alle beliebigen Tonarten mit ihrer gesammten Modulation zu einem einzigen einheitvollen Satze zu verbinden. Machen wir von dieser Kraft nur einigermaassen ausgedehnten Gebrauch, so entsteht ein Uebergewicht der Bewegungsmasse gegen die beruhigende Masse des Hapttons, das noch weit stärker ist, als das der ausgearbeiteten Tonleiter (S. 54) gegen die Tonika. Damals fanden wir in der ersten harmonischen Masse Verstärkung der Tonika. Jetzt möchten wir ähnliche Verstärkung für den Hauptton finden.

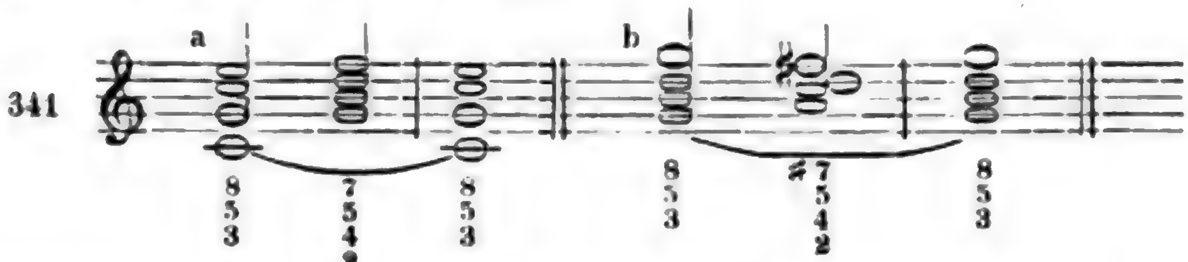
Welcher ist denn eigentlich der Anfang und Ursprung aller Bewegung? — Der Dominant-Akkord; wir haben dies im ganzen Entwickelungsgange gefunden, und S. 230 ausdrücklich anerkannt.

Die Dominante aber trägt nicht blos den Dominant-Akkord, die Nonen- und abgeleiteten Septimen-Akkorde; sie ist auch Grundton des Dreiklangs, den wir bald als eine der Harmonien der Haupttonart, bald (S. 83) als tonischen Akkord der Dominanten-Tonart angesehn haben; endlich kann die Dominante auch Quinte im tonischen Dreiklange des Hapttons, also Grundlage eines Quartsext-Akkordes sein. Wenigstens könnte sie also folgende Akkorde tragen,
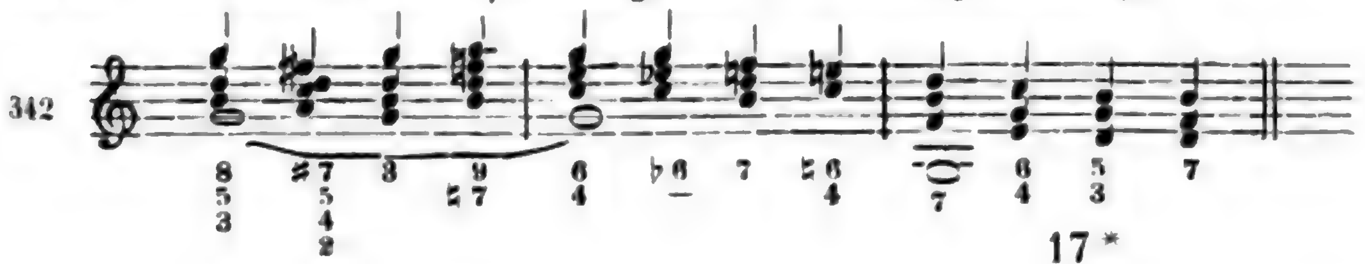
340 

als Halteton von grösserer Wichtigkeit. — Schon eine solche Ansammlung von Harmonien würde ungleich gewichtigere Rückkehr in den Hauptton ergeben, diesen, als Schluss des Ganzen, nach einer reichen Modulation in fremden Tönen, ungleich wirksamer und entscheidender einführen, als ein blosser Dominant-Akkord, würde derselbe auch noch so lange gehalten. — Wir müssen aber weiter.

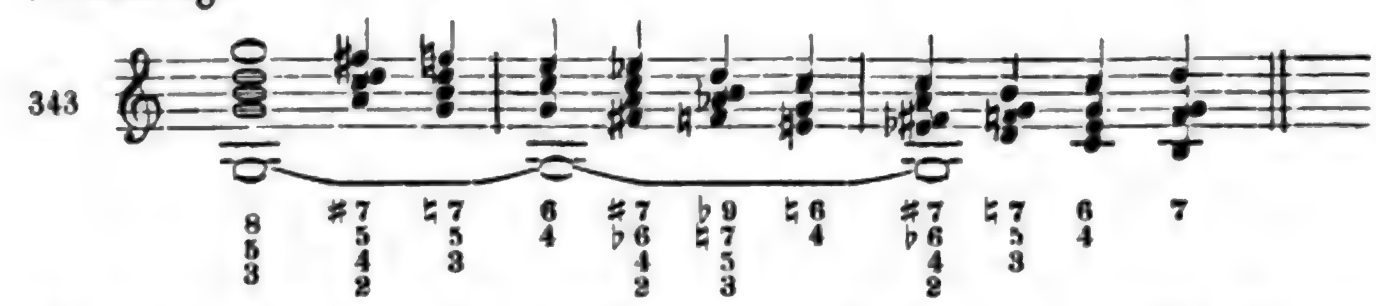
Der Dominant-Akkord selbst ist ja (S. 57) nichts als ein Ausfluss der Tonika, ruhend auf einem Ton ihrer Harmonie. Wir haben schon S. 75 gelernt, diesen Ursprung in Tönen auszusprechen und den Dominant-Akkord (damals war es blos die zweite harmonische Masse — der noch nicht vollständig erkannte Dominantakkord) zu der fortklingenden Tonika (wie hier bei *a*)

341 

einzuführen. Da nun jeder Ton eine neue Tonika sein kann, so dürfen wir auch unsre bisherige Dominante (in *C* dur also *G*) als neue Tonika betrachten und mit ihrem Dominant-Akkorde krönen; mithin zu *G* den Akkord *d–fis–a–c* (wie oben zu *C* den Akkord *g–h–d–f*) nehmen. So ist oben bei *b* geschehn. Hiermit erst ist diese Dominante förmlich als Tonika eingesetzt, und wir verwenden sie in dieser und ihrer ursprünglichen Eigenschaft (also einmal *G* als Tonika von *G* dur, dann *G* als Dominante in *C* dur) zu folgender Harmoniegestaltung,

342 

oder auch in gedrängterer Form mittels der bekannten Septimen- und Nonenfolgen —

343 

zu einem noch reichern Inbegriffe von Harmonien, in dem das Wesentliche aller Modulation —

der tonische Dreiklang als Quartsext-Akkord,

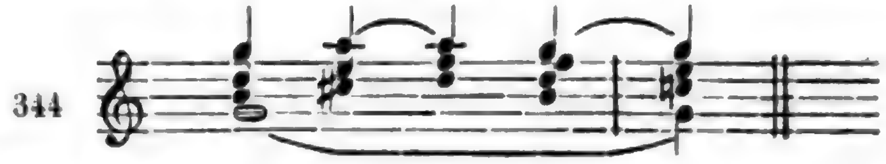
der Dominant-Akkord des Haupttons, — der beiläufig zum grossen und kleinen Nonen-Akkord wird, —

der Dominantdreiklang als Harmonie der Haupttonart,

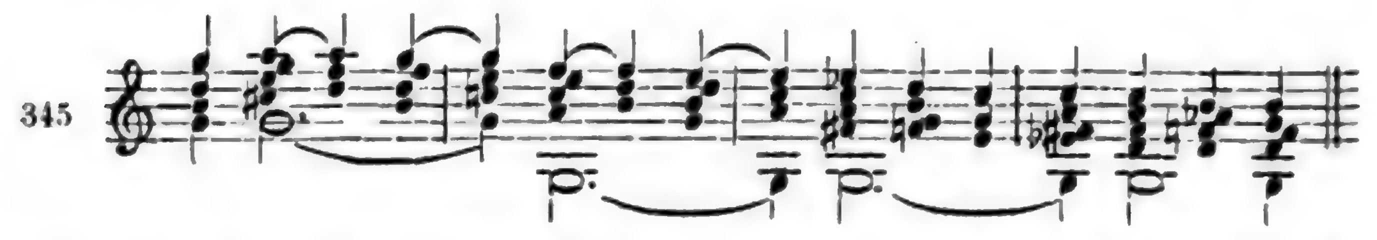
derselbe als tonischer Akkord der nächst verwandten Tonart, als erstes und wichtigstes Ziel der Ausweichung und dazu mit dem erfoderlichen Dominantakkord — und sogar einem daraus entstandnen Nonen-Akkord — ausgerüstet,

zusammengefasst ist.

Nun lockt aber, wie wir schon in den Konstruktionsordnungen gesehen haben, die Dominante, wenn sie zu einer Tonart und zu einem Modulationssitze (S. 241) wird, wieder ihre Dominanten-Tonart herbei; und wir haben eben die Dominante, *G*, als neue Tonart betrachtet. Folglich bietet sich Aussicht auf deren Dominante dar.

344 

Und so werden allmälig immer mehr Akkorde in den Wirbel des Dominant-Akkordes, wie Fluten in eine unersättliche Charybdis, eingeschlürft; z. B.

345 

und ähnliche hinab- oder hinaufgehende Gänge, in denen gleichsam der ganze Inhalt der Modulation noch einmal in Einer Hand zusammengefasst und in die tonische Harmonie des Hapttons mächtig hineingeführt wird*.

---

* Wie ist in No. 345 der Akkord *a-cis-e-g* zu erklären? — Für sich allein passt er sicher zu dem Halteton *g*, der in ihm enthalten ist; es kann also nur von seiner Stelle in der obigen Modulation die Rede sein.

Wir haben den ersten Akkord nicht als Dreiklang der Dominante in *C* dur,

Solche Verkettung der Harmonien heisst

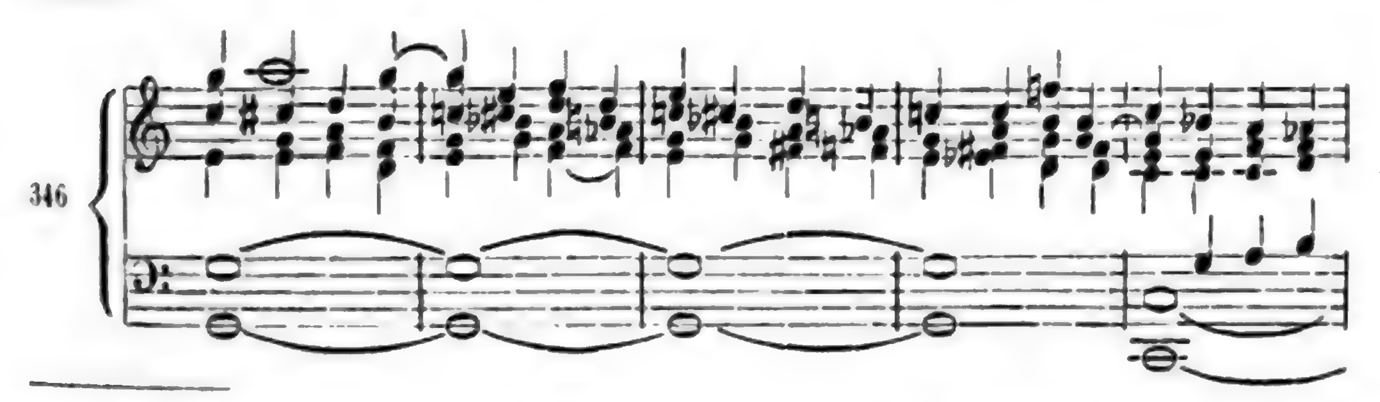
O r g e l p u n k t

und ist das letzte und stärkste Mittel, einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, mit voller Sättigung in den Hauptton zurück- und zum Schlusse hinzuführen [h].

Während im Orgelpunkte die Kette der Akkorde in den Hauptton zurückzieht, dient der ausharrende Bass als festes und durch die Dauer immer tiefer einwirkendes Bindemittel für die von ihm getragenen Akkorde. So zeigt sich der Orgelpunkt in zwiefacher Hinsicht als eine der energischesten Tongestaltungen: durch die festgeschlossene, auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitende Akkordreihe und durch den Alles zusammenhaltenden und tragenden Bass.

Eben desshalb ist er nur da am rechten Orte, wo weitgeführte, reiche Modulation ihn als Gegengewicht herbeiruft; nur da wirkt auch der festgehaltene Bass bekräftigend, zur Sammlung des Gemüthes, wie der Töne.
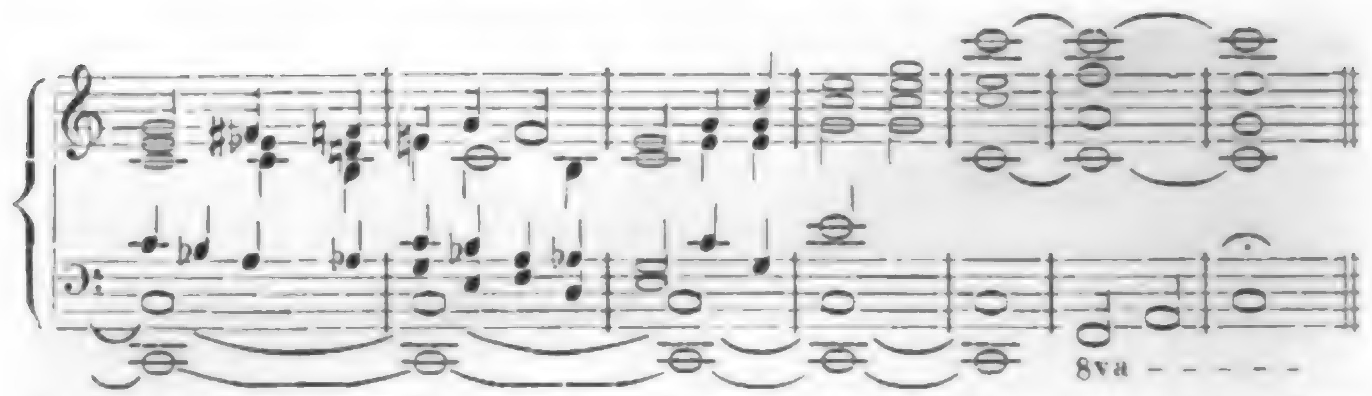
So gut nun jede Dominante für die Tonart ihres Grundtons Tonika werden kann, eben so kann jede Tonika Dominante werden; ja, wir wissen (Anm. S. 213), dass die erste harmonische oder tonische Masse schon hindeutet auf den in ihr liegenden Dominant-Akkord. Folglich kann die ganze Orgelpunkt-Entwickelung auch auf der Tonika stattfinden. — Vereinigt man zuletzt die Orgelpunkte auf Dominante und Tonika:



sondern als tonischen Dreiklang von *G* dur aufgefasst. Nun lag die Modulation in die Dominante von *G* dur (nach *D*) nahe, und dazu wurde *a-cis-e-g* eingeführt. Dies musste sich nach *d-fis-a* oder *d-f-a* auflösen; es geschieht letzteres, aber über dem liegenbleibenden *g*. Folglich — tritt uns statt des Dreiklangs *d-f-a* der Nonenakkord von *C* dur, *g-d-f-a* oder *g-h-d-f-a*, entgegen. Es ist im Wesentlichen die in No. 312, *a* gezeigte Modulation, nur dass wir statt des dortigen verminderten Dreiklangs den Nonen-Akkord erfassen.

h Gen. B.

13 Die Bezifferung des Orgelpunkts kann nicht anders geschehn, als durch Anzeichnung aller Intervalle, die über dem Bass erscheinen, — oder wenigstens so vieler, dass der Akkord über dem aushaltenden Basse hinlänglich bezeichnet ist. No. 341 – 343 findet man Beispiele solcher Bezifferung.



so kann dies den vollsten und majestätischsten Schluss bilden; im vorstehenden Beispiel ist, nach so reicher Anwendung der Oberdominante, zuletzt noch die Unterdominantenharmonie zu Hülfe gerufen worden.

Diesem Sinn entsprechend kann aber der Orgelpunkt mehr oder weniger ausführlich auch zu Anfang eines Tonstücks Anwendung finden, dem reiche Modulation zugedacht ist; in höchster Erhabenheit ist so der Anfang der Matthäischen Passion von Seb. Bach auf einen Orgelpunkt gebaut. — In einer andern Bedeutung, mit dem Drang leidenschaftlichen, schmerzlichen Festhaltens, setzt das Allegro von Beethoven's Sonate pathétique und von Mozart's Don Juan-Ouvertüre in orgelpunktähnlicher Weise ein. Auch das Allegro von Beethoven's Ouvertüre zu Leonore beginnt mit einem 32 Takte langen Orgelpunkt, über dem sich die erhabene Melodie gehalten und kühn wie ein Adler zur lichten Höhe emporschwingt.

Je reicher und mächtiger aber diese Gestaltung ist, desto trübseliger nimmt sie sich aus, wenn sie ohne würdigen Anlass, oder als stehende Manier, oder in sich selbst ärmlich entfaltet, erscheint. Dann ist sie, im besten Fall, unnützer Schwulst von Tönen; dann auch wirkt der ohne tiefern Grund liegenbleibende Bass träge und faul. In dieser Weise hören wir ihn besonders in französischen Opernouvertüren und ähnlichen Erzeugnissen viele Takte durch summen, oder in rhythmischen Schlägen sich dem widerwilligen Ohr einbläuen, ohne dass die lange dünne Vorbereitung irgend eine Folge hätte, die der Mühe lohnte: es ist vielmehr stumpfes, bewusstloses Fortbrüten, als lebendig quellende Tonentfaltung zu nennen*.

Setzen wir nun Zweck und Ursprung des Orgelpunkts bei Seite und halten uns blos an seinen Inhalt; so erscheint dieser als zwiefacher; auf der einen Seite ist es die Reihe der sich aus- und nacheinander entwickelnden Akkorde; auf der andern der für sich bestehende Halteton, der bald Bestandtheil der Akkorde ist, bald nicht. Da er für sich allein eine besondre eintönige Stimme abgiebt, so

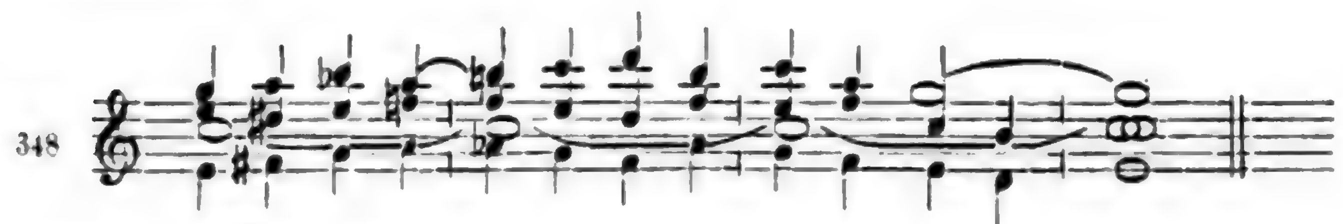
* Die alten Tanzweisen unter dem Namen Musette (Seb. Bach hat ein Paar liebliche geschrieben), eine Erinnerung an die Weise des Dudelsacks, beruhen ebenfalls auf der Form des Orgelpunkts. Sie sprechen darin ihren lässlichen, phlegmatisch-träumerischen Sinn aus.

können wir ihn auch beliebig durch Oktaven verdoppeln, ohne Rücksicht auf das Gewebe der andern Stimmen.

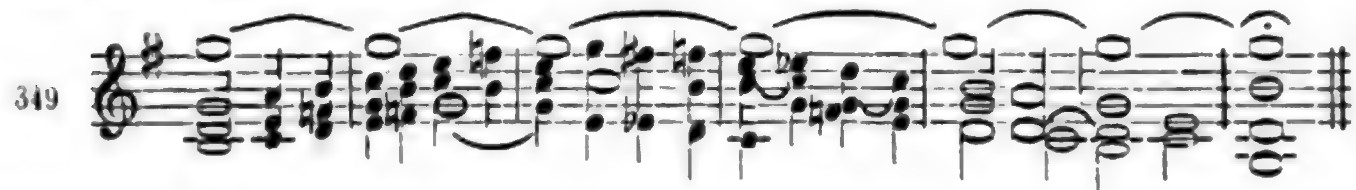


Alle diese Oktaven gehören nicht zur Harmonie der Akkorde, sondern sind blos Verdopplung des Urgrundtons, und erheben dessen Macht gegen den andringenden Harmoniestrom nur noch gewaltiger: Die Tonika herrscht ruhig über die ganze Erregung.

Und so rechtfertigt sich auch die Umkehrung des Orgelpunktes, wenn nämlich der Urgrundton im Bass aufgegeben und in eine Mittelstimme,



oder in die Oberstimme
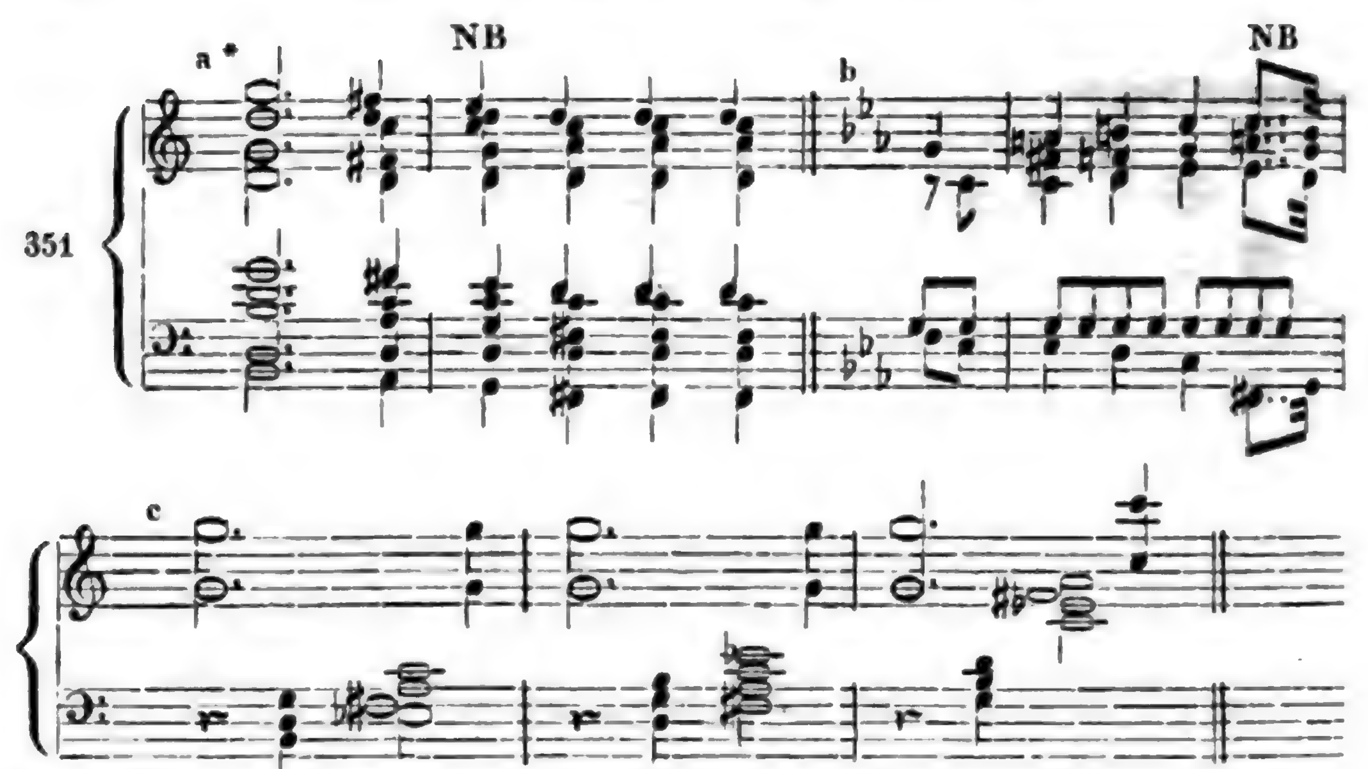


gesetzt wird.

In allen Formen, obwohl nicht leicht in so reicher Ausdehnung, wie in den letztern Beispielen, kann der Orgelpunkt auch im Laufe der Komposition vielfache Anwendung finden, und dann kann jeder andre Ton an der Stelle der Tonika oder Dominante, oder vielmehr als eine solche, Halteton des Orgelpunkts werden. Dergleichen Anwendungen finden sich häufig, wo eine Stimme gleichsam sinnig weilen soll, während die andern dahin wallen, —



oder wo eine Stimme gegen das Andringen der andern hart ankämpft, wie hier bei *a* (aus Beethoven's *C*moll-Symphonie) (S. No. 351 folg. S.) und bei *b* aus dessen *C*moll-Sonate (Op. 111). Beiläufig sehn wir bei *c* im zweiten und dritten Takte den nach *fis–a–c–es* zu erwartenden Akkord *g–h–d* nicht sogleich, sondern erst nach einer Pause eintreten. Dergleichen Pausen sind nichts, als stumme Verlängerung des vorigen Akkordes, — oder man mag sie, da sich schon der Grundton des folgenden Akkordes vernehmen lässt, einen noch leeren für den-



selben bestimmten Raum nennen. In beiden Deutungen **beeinträchtigen** sie, wie wir sehn, den ordnungsmässigen Fortschritt des ersten Akkordes nicht; sie **entziehn**, verbergen ihn uns nur einen Augenblick, und schärfen dadurch das Verlangen, oder den Drang des Akkordes nach Lösung und Frieden **.

Zehnter Abschnitt.

Schlussbetrachtungen.

Die Entfaltung der Harmonie.

Wir stehen jetzt wieder an einer wichtigen Scheide; ein wichtiger und überaus reicher Theil der Tonentwickelung liegt vor uns zu klarer Ueberschauung und sicherer Handhabung.

Die beiden Tongeschlechte und ihre Tonleitern sind melodisch und harmonisch festgestellt.

Die Melodie ist auf diatonischer und harmonischer Grundlage mit Hülfe des Rhythmus und der ersten Grundsätze musikalischer Konstruktion zur Entfaltung gekommen.

Die Grundformen musikalischer Konstruktion und einige weitere Folgerungen sind aufgewiesen.

Bei Weitem das Reichste und Wichtigste aber ist die Entfaltung der Akkorde, so weit sie auf harmonischem Wege, durch den Terzen-

* Es sind hier absichtlich Verdopplungen aus der Partitur aufgenommen, um die Schärfe des Zusammentreffens anschaulich zu machen, die übrigens durch die Verschiedenheit des Klangs und Karakters der Instrumente wieder gemildert wird.

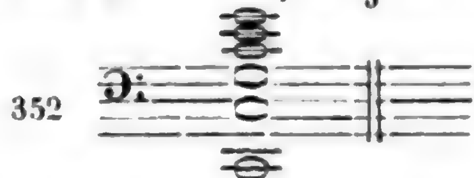
** Hierzu der Anhang O.

bau selbst entstehn, oder durch Abänderung der dadurch gefundnen Stufen, die wiederum in der Modulation ihren Grund haben. — Diese Entfaltung der Harmonie zog die Modulation in fremde Tonarten nach sich. Beide zusammen beschäftigten uns so ganz, dass das melodische Element, die Stimmführung, sich ihnen unterordnen und die weitere Entfaltung der Rhythmik und Konstruktion zurückgesetzt werden musste.

Erwägen wir nun, was wir in dieser rastlosen und gränzenlosen Entwickelung erlangt haben.

Mit dem anschwellenden Reichthum sind uns zahllose Mittel und Wege zu den mannigfachsten Zwecken eröffnet. Wir können Nichts von Allem entbehren. Aber die Urkraft der ersten Bildungen, — der besondre Sinn und Werth jedes frühern Gebildes besteht fort.

Keine aller spätern Harmonien reicht in Klarheit, Würde, eingeborner milder Kraft an den Urakkord, an jene erste Harmonie,



welche die Mutter aller übrigen, und nach Lage der Töne und Verhältniss der Verdopplungen ihr Muster ist.

Wir hatten sie aus den Händen der Natur empfangen; sie war der harmonische Grundbegriff des ersten Tonreichs, des Durgeschlechts.

Ihr bestimmendes Intervall, die helle, sichere grosse Terz, wurde verringert, zur kleinen Terz erniedrigt, getrübt; — und in geminderter Kraft, getrübt in der ursprünglichen Naturheiterkeit, stand der kleine Dreiklang, der harmonische Grundbegriff des Mollgeschlechts, vor uns. —

Kein späterer Akkord spricht zugleich so bestimmt und mild das Verlangen nach der Ruhe des Anfangs aus, als der Dominant-Akkord, mit dessen Austritt aus der Ruhe des ersten Dreiklangs die Bewegung in die Harmonie gerufen wurde, die auch nicht anders, als durch ihn wieder zur Ruhe eingeht.

In den ersten Nonen-Akkorden war eben nichts, als ein überquellender Dominant-Akkord waltend. Was an Tonfülle, an Steigerung des Verlangens, auch an Bestimmtheit des Tongeschlechts gewonnen worden zu schärferm, ja überschwenglichem Ausdrucke, wird uns vielfältig willkommen sein, ist aber auf Kosten der Milde, der Klarheit und leichten Beweglichkeit erlangt. — Wiederum erscheint der kleine Nonen-Akkord als das Getrübte des grossen, wie der kleine Dreiklang gegen den grossen, oder Moll gegen Dur. Aber auch die Nonen-Akkorde, wie die ihnen vorhergehenden, sind unmittelbare Harmonien, sie ruhen insgesammt auf ihrem eignen Grundtone.

Schwankender und in sich unsicherer erscheinen die abgeleiteten Akkorde, die nun schon des eigentlichen Grundtons entbehren; um so sprechender tritt aber auch in ihnen der Ausdruck der Nonen und der Septime hervor. Von hier ab in die umgebildeten Septimen- und Nonen-Akkorde entfernen wir uns immer weiter von der Klarheit und Sicherheit der ersten Naturbildungen. Die umgebildeten Akkorde sind zum Theil so fremdartig, dass man sie nur im Zusammenhang der Gänge, wo sie entstanden, klar zu fassen und einzuführen sich getraut.

Wenden wir unsre Betrachtung auf die Modulation in fremde Tonarten, so ist gewiss, dass durch dieselbe unsre Bewegungsmittel unermesslich vermehrt und gesteigert, nur dadurch lichte, klar gesonderte Räume für grössere Konstruktionen gewonnen sind. Aber damit sind wir herausgetreten aus dem sicher und fest geschlossenen Kreise der einen Tonart, und je mehr wir uns von ihm entfernen, desto weiter gehen wir von der Einheit und Ruhe der einheimischen, in einer einzigen Tonart weilenden Modulation hinweg.

Immer wird in dieser einheimischen Modulation die sicherste, ruhigste Haltung, in den nächsten Ausweichungen (Dominante, Unterdominante, Parallele) der einfachste, klarste, verbundenste Fortschritt, in entferntern Modulationen ein des sichern Zusammenhangs kühn sich entschlagender Schwung oder Sprung, in gehäuften Modulationen Beweglichkeit und rastloser Trieb, in ungeordnet hin und her führenden Unstätheit bis zur Unordnung und Verwirrung, in wohl geordneten bestimmter Einherschritt, feste Entwickelung ausgesprochen sein. Ja, wir werden geheimere Beziehungen auf entlegene Tonarten gewahren, die uns in gewissen Fällen eher auf diese, als auf die nächstliegenden führen, die aber nicht hier, sondern anderswo zur Sprache kommen. Jetzt ist unsre Aufgabe: uns all' dieser Bewegungen zu bemeistern, um sie da, wo es künftig recht erscheinen wird, anzuwenden.

Merkenswerth ist, dass wir bei dem Eintritt in die Harmonik durch die Masse des Neuen und die Arbeit an ihrer Bewältigung von der Melodik eine Zeit lang ganz abgezogen wurden, — wenn wir die beiläufigen Uebungen in harmonischer Figuration nicht allzuhoch anschlagen wollen, — allmälig aber (besonders seit der fünften Abtheilung) wieder nach ihr hinüberblicken mussten und kürzlich (im siebenten und achten Abschnitte) das Melodieprinzip eingreifen sahen in die Harmonik. Dies deutet auf innigere Verschmelzung beider Prinzipe hin, die wir in den folgenden Abtheilungen zu gewärtigen haben*.

---

* Hierzu der Anhang P.

Neunte Abtheilung.
Akkordverschränkung.

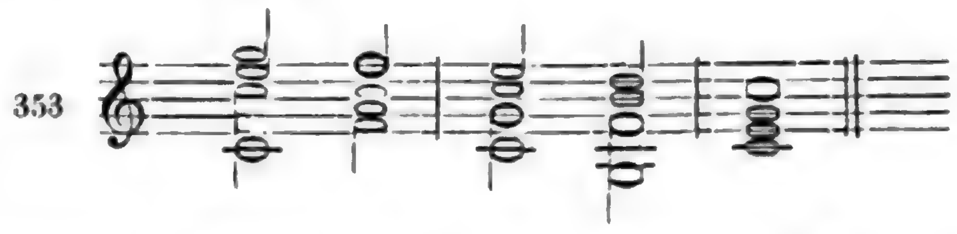
Erster Abschnitt.
Die Vorhalte von oben.

So reich sich auch in Hinsicht auf Harmonie unsere Sätze ausgebildet haben, so waltet in ihnen doch innere Einförmigkeit, insofern wir gar nicht aus den Akkorden herauskommen, und im Grund' ein Akkord wie der andre — terzenweis' — gestaltet ist. Jeder Ton der Melodie gehört zu einem solchen Akkorde, jeder Akkord steht wie eine Säule für sich abgerundet und abgeschlossen da. Eine Folge davon ist (S. 113), dass wir jede freiere und lebhaftere Rhythmisirung eingebüsst haben, die unsre ersten Kompositionen (die ein- und zweistimmigen) beseelte; denn auch die rhythmische und harmonische Figuration ist an den jedesmaligen Akkord gebunden. So ist eine Stimme an die andre gefesselt; wenn eine in einen neuen Akkord schreitet, müssen alle andern mitgehn.

Es ist klar, dass wir aus diesem Missstand, aus dieser Verfangenheit in dem Akkordwesen nicht durch Erfindung neuer Akkorde befreit werden, die ja wieder terzenweise gebaut sein würden. Wir müssen vielmehr das Harmoniewesen von seiner andern Seite (S. 82) ansehen: als Verbindung mehrerer gleichzeitiger Stimmen. Von diesem Gesichtspunkt' aus finden wir also den gerügten Uebelstand darin:

> dass alle Stimmen stets von einem Akkorde zum andern gleichzeitig mit einander fortgehn.

In diesem Satze z. B.



schreiten, sobald das erste *g* der Oberstimme nach *f* geht, alle übrigen Töne des ersten Akkordes ebenfalls in die Töne des folgenden Akkordes,

und so bis zum Schlusse fort, so dass wir eben desshalb eine abgeschlossene Terzensäule hinter der andern, einen Akkord nach dem andern vor uns haben.

Jetzt soll das Entgegengesetzte geschehn; die verschiedenen Stimmen sollen nicht gleichzeitig mit einander fortgehn; irgend eine Stimme — z. B. die Oberstimme — soll nicht mit den andern Stimmen fortschreiten. Hier —



ist die Akkordfolge im Wesentlichen dieselbe geblieben; der erste, dritte und fünfte Akkord sind ganz unverändert, die drei Unterstimmen sind es ebenfalls. Während aber diese drei Stimmen vom ersten Akkorde zum zweiten fortschreiten, weilt die Oberstimme noch auf dem Tone des ersten Akkordes, auf *g*. Dieses *g* ist nicht zum zweiten Akkorde gehörig, es ist gegen ihn in Widerspruch, muss daher auch endlich vor ihm zurückweichen und dem rechten Akkordton, *f*, Platz machen; dadurch ist der Widerspruch beseitigt oder, nach der Kunstsprache, aufgelöst. Ja, wir würden gar nicht auf den widersprechenden Ton gekommen sein, wir hätten ihn nicht einführen dürfen, wär' er uns nicht als Ueberbleibsel aus dem ersten Akkord erklärlich und darum in seinem Widerstreit gegen den andern Akkord erträglich. Sein Vorhandensein im ersten Akkorde hat ihn uns bekannt gemacht und dadurch uns vorbereitet, ihn im andern noch zu finden. — Dasselbe gilt von *e* im Akkorde *g-h-f* oder *g-h-d-f*.

Ein solcher Ton, der aus dem einen Akkord in den andern, zu dem er nicht gehört, hinüberrankt, heisst

Vorhalt*,

denn er muss (nach der gemeinen Sprachweise) länger vorhalten, als sein Akkord von Haus' aus mit sich bringt.

Hiermit sind alle Verhältnisse klar, unter denen ein Vorhalt, der Natur der Sache nach, statthaft ist.

Erstens muss er vorbereitet sein; das heisst: der zum Vorhalt bestimmte Ton muss schon im vorhergehenden Akkord, und zwar in der nämlichen Stimme, vorhanden gewesen sein; denn er ist eben ein länger festgehaltener Ton.

Zweitens muss er aufgelöst werden; das heisst: der Widerspruch zwischen ihm und dem Akkorde muss sich lösen, die vorhaltende
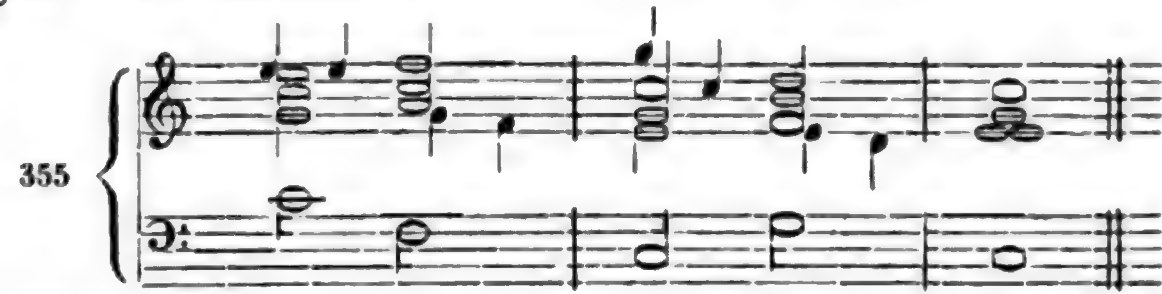
* Vielleicht verdiente der süddeutsche Name »Aufhalt« vor dem üblicher gewordnen obigen den Vorzug. Noch eine Benennung, »Verzögerung« oder »Retardation«, sei ebenfalls nicht verschwiegen; die geläufigste, besonders in neuerer Zeit ist Vorhalt.

Stimme muss endlich noch in den eigentlich ihr zukommenden Akkordton eingehn.

Gleichwohl wird noch immer ein Widerspruch zwischen Vorhalt und Akkord fortbestehn; trotz Vorbereitung und Auflösung werden wir statt des Akkordtons einen fremden, z. B. statt *f* und *d* im obigen Falle, *g* und *e* vernehmen. Der Widerspruch findet also, genauer angesehn, zwischen dem Vorhaltton und dem durch ihn zurückgehaltenen Intervall des Akkordes statt. Um ihn daher nicht zu schroff herauszustellen, ist

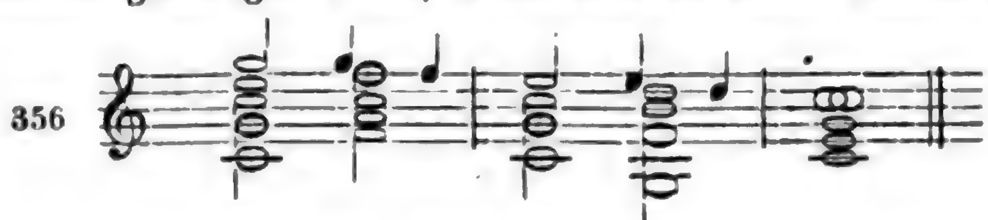
drittens rathsam, nicht den Vorhalt und das durch ihn zurückzuhaltende Intervall zugleich einzuführen. Wollten wir z. B. den obigen Satz so darstellen:

355



so würde im zweiten Akkord in der vierten Stimme die Oktave des Grundtons vorgehalten (durch einen Vorhalt zurückgehalten), während dasselbe Intervall zugleich mit dem Vorhalt in der Oberstimme aufträte; so nähme ferner im vierten Akkorde die Oberstimme die Quinte des Grundtons (*d*), während die vierte Stimme dazu den Vorhalt *e* vernehmen liesse. Noch greller würde der Widerspruch der nicht zusammengehörigen Töne, wenn man sie neben einander

356



legte. — Man bemerke, dass hier Grundton und Oktave des Akkordes unterschieden werden; die Oktave kann, wie No. 354 zeigt, vorgehalten werden, unbeschadet des gleichzeitigen Eintrittes des Grundtons.

Wo können nun Vorhalte angewendet werden? — Ueberall, wo die obigen Bedingungen erfüllbar sind; unter Beobachtung dieser Bedingungen:

1. in jeder Stimme,
2. zu jedem Akkorde,
3. für jeden Ton eines Akkordes.

Unser obiger Versuch (No. 354) leitet auf eine Art von Vorhalte, die wir
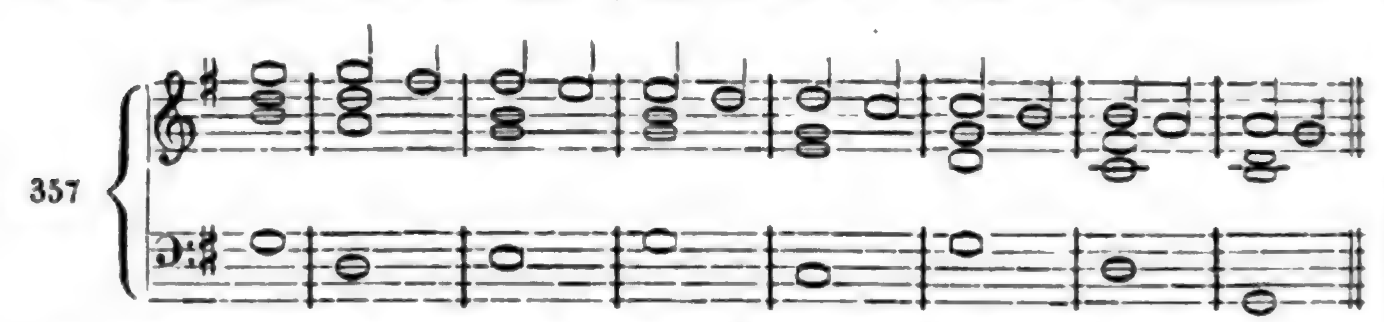
Vorhalte von oben

nennen, der Vorhaltton ist ein solcher, welcher eine Stufe hinabsteigen muss zur Auflösung in den Akkordton. Folglich kann jeder

Akkordton, der eine Stufe hinabsteigt, zu einem solchen Vorhalte benutzt werden.

Versuchen wir dies an der hinabsteigenden, meist nach der ersten Weise harmonisirten Tonleiter, und zwar zuerst an der Oberstimme.
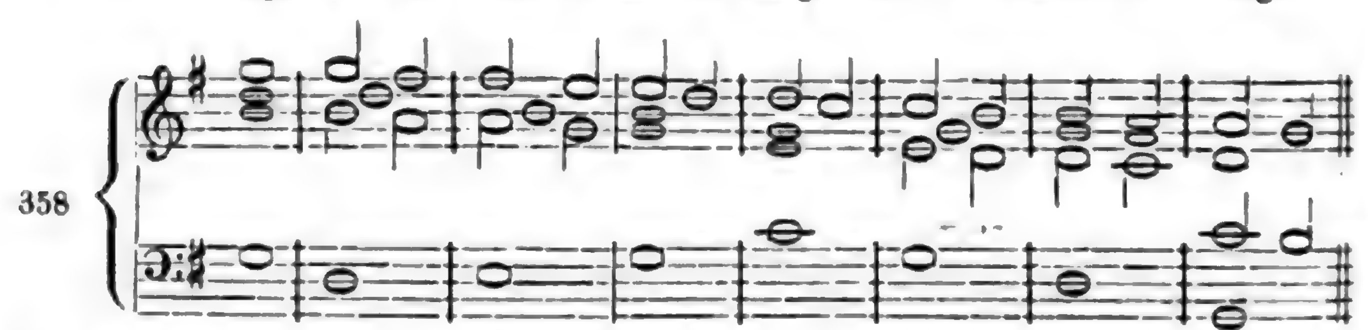
357



Die Oktave im ersten Akkorde geht eine Stufe abwärts in den Ton der Oberstimme im zweiten Akkorde, *g* nach *fis*; folglich kann *g* Vorhalt werden, ist durch sein Vorhandensein im ersten Akkorde vorbereitet und löst sich im zweiten Akkord in *fis* auf, also in die Terz des Akkordes, die ausserdem nicht vorhanden ist. In gleicher Weise sind alle folgenden Vorhalte eingeführt; das erstemal ist die Terz, dann die Oktave, dann die Quinte vorgehalten.

Hier folgen die in allen Stimmen möglichen Vorhalte vereinigt.

358

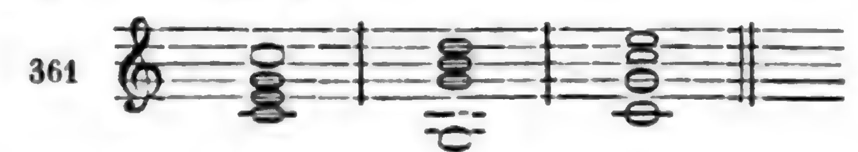


Der Bass konnte nirgends Vorhalt werden, weil er nirgends stufenweis' abwärts geht; so auch der Alt nicht zum siebenten Takte, weil er bis dahin entweder stehen bleibt, oder zwei Stufen abwärts geht.

Wir bemerken hier Harmoniegestaltungen, die aus den Vorhalten erwachsen sind, und gleichwohl frühern Akkordbildungen gleichen. So entsteht im zweiten und siebenten Takte durch die Vorhalte ein Quartsext-Akkord, während eigentlich eine ganz andre Harmonie, der Dreiklang und Septimen-Akkord auf *d*, beabsichtigt ist. Ob man dergleichen Tongebilde für Vorhalte oder eigne Akkorde halte, — ob man z. B. sage: der zweite der obigen Takte enthalte erst einen Quartsext-Akkord, dann einen Dreiklang, oder: er enthalte blos den Dreiklang, vorgehalten in Terz und Quinte durch Quart' und Sexte — das kann uns gleichgültig sein; genug, wir wissen diese Gestalten, wie man sie auch nenne, hervorzurufen. Andre Vorhaltsgestalten sehn bekannten Akkorden gleich, sind aber nach ihrer Behandlung von ihnen verschieden. So könnte man oben im fünften Takte die erste Notenlage für einen unvollständigen Nonen-Akkord *c–e–g–h*(*b*)–*d* halten. Allein dann müsste sie nach *f–a–c* schreiten, statt dass sie sich hier über liegenbleibendem Bass in *c–e–g* auflöst. — Auch hier kann die zwiefache

Auslegung nicht irre machen, sie ist vielmehr günstig; denn es hängt nun von uns ab, eine solche mehrdeutige Gestalt auch mehrseitig zu behandeln, z. B. das obige *c–e–g–d* entweder in *c–e–g–c* aufzulösen, oder nach *f–a–c* zu führen[i].

Die Einführung der Vorhalte hatte bisher keine Schwierigkeit; denn alle Stimmen gehn abwärts, eignen sich also vielfältig zur Vorbereitung und Auflösung der Vorhalte. Wie aber ist es bei aufsteigenden Tonfolgen? — Hier z. B.



scheint kein Vorhalt von oben möglich, da die Stimmen nicht von oben kommen. —

Betrachten wir, ohne den Stimmgang zu beachten, den Inhalt der Akkorde, so wären Vorhalte wohl möglich. Im zweiten Akkorde liegt im Alte *h*, das durch *c* vorgehalten werden könnte; dieses *c* findet sich auch im vorhergehenden ersten Akkorde, — nur nicht im Alt, sondern in einer andern Stimme, im Diskant, und der Diskant geht nach *d*, nicht nach *h*. Ebenso könnte das *c* des Alts im dritten Akkorde durch *d* vorgehalten werden, und *d* findet sich allerdings im vorhergehenden zweiten Akkorde. Aber es gehört daselbst nicht dem Alt, sondern wieder dem Diskant an, und diese Stimme geht wieder nicht von *d* nach *c*, sondern von *d* nach *e*.

Hier helfen wir uns, wie schon sonst (No. 97), wenn eine Stimme

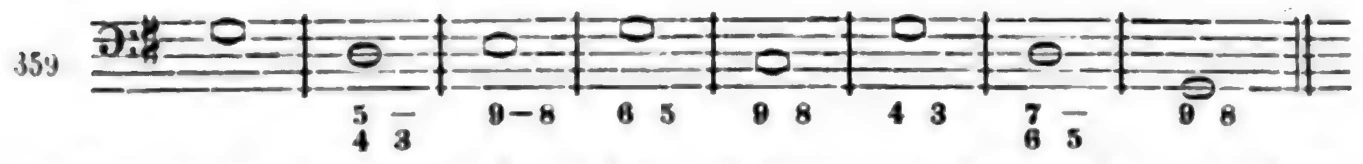
---

i Gen. B. Was die Bezifferung von Vorhalten betrifft, so ist es Regel:

14 alle Vorhalte, die die Gestalt von Akkorden annehmen, so zu beziffern, wie die Akkorde selbst, die sie bilden,

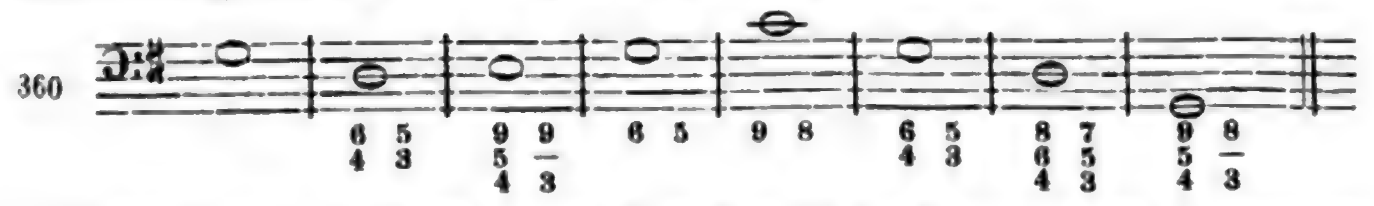
15 alle andern durch Angabe des Vorhalttons vom reinen Akkorde zu unterscheiden.

Der Satz No. 357 müsste also so —



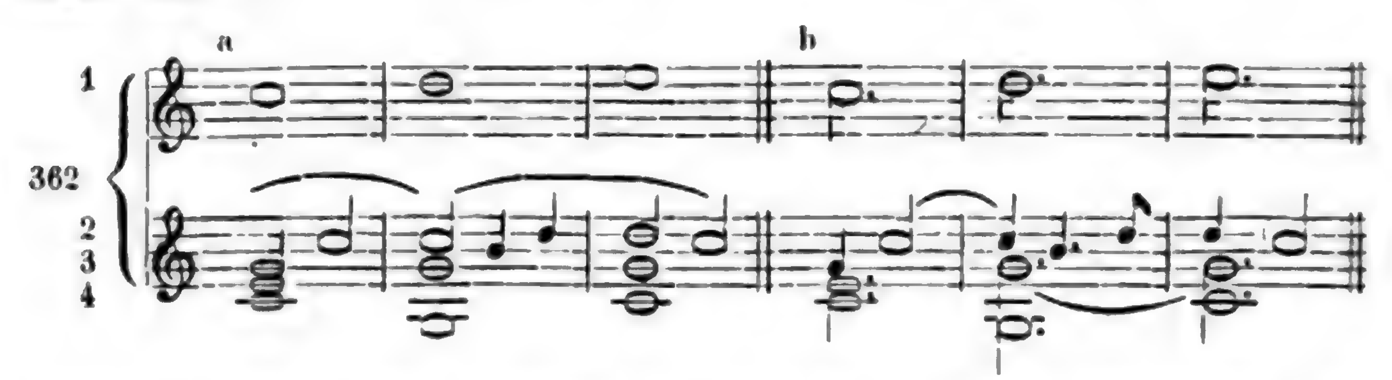
beziffert werden. Die 4 Takt 2 und 6 deutet keinen reinen Akkord an; durch die folgende 3 wird vollends klar, dass jene Ziffer nur auf einen Vorhalt hinweisen kann; die Takt 2 zugefügte Bezeichnung »5 —« ist also überflüssig.

Die 8 hinter 9, die 5 hinter 6 zeigen, dass None und Sexte nur Vorhalte der Oktave und Quinte sind. No. 358 würde demnach so



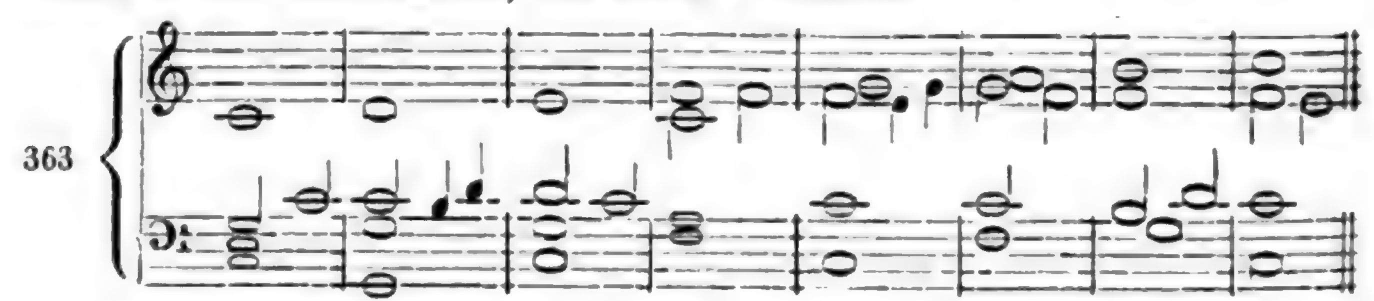
zu beziffern sein. Auch hier könnte Takt 3 und 8 die Bezeichnung »5 —« erspart werden.

einen andern Ton haben sollte, als den ihr zuerst zugefallenen: wir theilen ihr **beide Töne nach einander** zu, geben daher der zweiten Stimme **erst** ihr *g* und führen sie **dann** hinauf in den schon von der ersten Stimme besetzten Ton *c*. Nun haben zwei Stimmen *c*; die eine geht mit ihrem *c* nach *d*, die andre macht mit ihrem *c* einen Vorhalt, der sich nach *h* auflöst. Führen wir nun abermals dieses *h* nach *d* hinauf (beide Noten werden also Viertel, weil das erste *c* schon eine Halbe war), so haben wieder zwei Stimmen *d*, deren eine damit nach *e* geht, während die andre *d* als Vorhalt festhält und dann nach *c* auflöst. Hier —

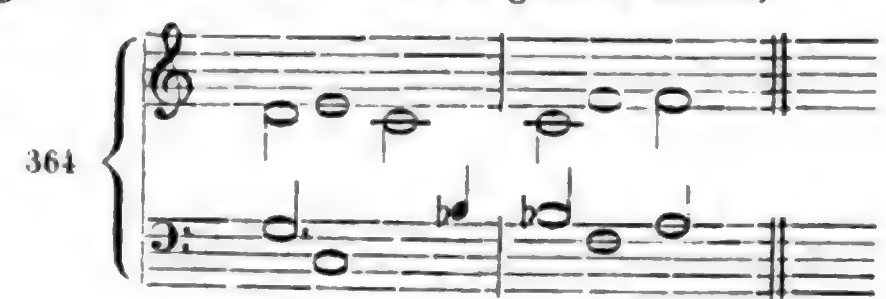


sehn wir bei *a* beides ausgeführt. Im zweiten Takte nimmt der Vorhalt *c* aus dem ersten Akkorde die Hälfte des Taktes für sich, und lässt dem Akkordton *h* die andre Hälfte, diese muss nochmals getheilt werden, um dem zur Vorbereitung des andern Vorhaltes nöthigen *d* Raum zu lassen. Dass auch jede andre Rhythmisirung der Vorhaltstimme, z. B. die bei *b*, statthaft ist, versteht sich von selbst. Uebrigens haben wir oben der ersten Stimme nur desswegen eine besondere Zeile gegeben, um ihren Gang und den der zweiten Stimme deutlich vor Augen zu stellen.

In dieser Weise folgt nun hier die aufsteigende Tonleiter, nach erster Weise harmonisirt, mit ihren Vorhalten.



Nur der Alt, wie wir sehen, war geeignet, in dieser Akkordfolge Vorhalte zu bilden. Hätten wir uns im dritten Takt erlauben wollen, den Dreiklang in einen Dominant-Akkord zu verwandeln, so würde der Tenor Gelegenheit zu einem Vorhalte gehabt haben, —



und dann wäre der Gang der Vorhalte nicht im folgenden Takt in Stocken gerathen. In den drei letzten Takten giebt der Tenor ebenfalls Anlass zu Vorhalten, vor der Terz *h* und der Oktave *c* nämlich; allein beide Intervalle sind schon in der Oberstimme enthalten, können also (S. 269) nicht zugleich vorgehalten werden.

Was haben wir nun in den Vorhalten gewonnen? — Vor Allem mancherlei harmonische Gestaltungen, die wir bis jetzt noch nicht besessen [k]. —

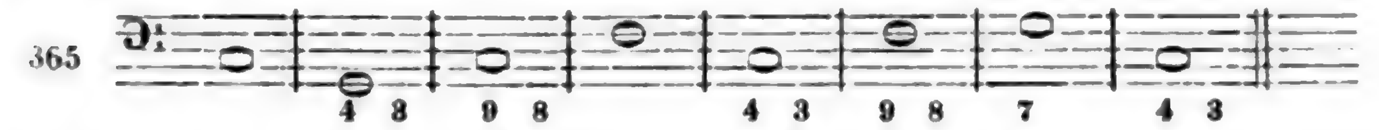
Wichtiger ist die jetzt wenigstens begonnene Befreiung von dem unablässigen Terzenbau der Akkorde und von der Nothwendigkeit, jeden Ton der Melodie als Theil eines solchen Terzenbaues zu behandeln, wodurch wir so lange (S. 267) von jeder freiern Rhythmisirung zurückgehalten wurden. Wir haben jetzt, obwohl noch ziemlich gezwungen, die Möglichkeit erlangt, einen Ton der Melodie einigermaassen unabhängig von dem ihn begleitenden Akkorde zu erhalten.

Hiermit ist auch sogleich eine Beweglichkeit in die Vorhaltstimme gekommen, die uns lange nicht mehr zu Gebote stand; man vergleiche darüber nur den Alt des vorigen Beispiels mit frühern Stimmgebilden. Und diese Beweglichkeit ist eine weit gehaltreichere, als das blosse Herumfahren der harmonischen Figuration (S. 60) in den Akkordtönen.

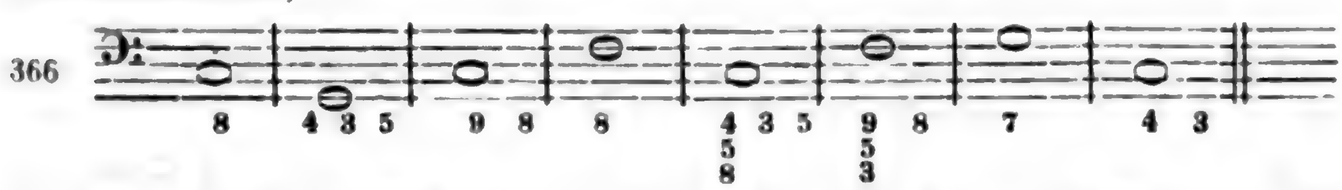
Zugleich sehen wir mittels der Vorhalte unsre Stimmen eigenthümlicher und unterscheidbarer ausgebildet; nicht blos durch fliessendern diatonischen Gang und eigenthümliche Bewegung, sondern auch durch den Widerspruch der Vorhalttöne gegen die Akkordtöne der übrigen Stimmen, wodurch sich eine Stimme von der andern entschieden lossagt. Hiermit ist die Losung gegeben, uns von dem todten Akkordwesen zurück zu dem lebendigen Stimmwesen zu wenden. Denn das Leben des Tonreichs ist seiner Natur nach melodisch, Tonfolge; selbst die Urharmonie der mitklingenden Töne erscheint in melodischer Form: erst

---

k Gen. B. Die Bezifferung von No. 363 würde nach der Anmerkung *i* (S. 271) so

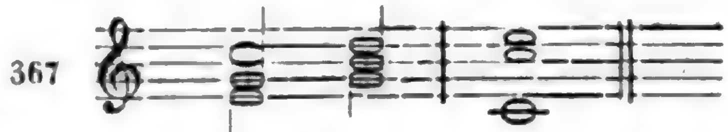


zu setzen sein, oder — noch deutlicher — indem man auch die Vorbereitungsintervalle bezeichnete, —



oder gar, wie hier im fünften und sechsten Takte, den Gang jeder Stimme in Ziffern andeutete.

der Urton, — dann — mitklingend, aber später erst vernehmbar — die Oktave, — später die Quinte, und so fort. Harmonie aber und Akkord sind nur Begriffe — Inbegriffe von Tönen aus verschiednen Stimmen, die zusammen passen, mit einander verträglich sind, entweder vermöge ihrer natürlichen Verhältnisse zu einander, oder weil wir sie in künstlerischem Walten zu einander in Verhältniss gebracht haben. Das Leben irgend eines harmonischen Satzes, z. B. dieses,

367 

liegt also nicht in seinen Akkorden, sondern in seinen Stimmen; die Fortschreitungen

c – *d* – *e*,
g – *h* – *c*,
e – *g* – *c*,

sind lebendig, sind lebendige Stimmen, — gleichviel ob jede von einem lebenden Wesen gesungen, oder von einem besondern Instrument angegeben, oder ob alle zusammen auf einem einzigen Instrumente vorgetragen werden, das fähig ist, sie gleichzeitig zu Gehör zu bringen. Die Akkorde aber, — das sind nur
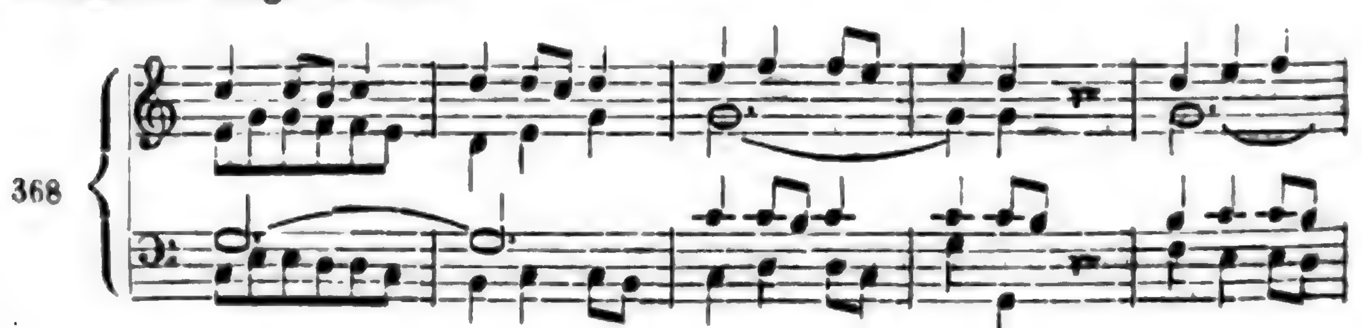
die Räume,
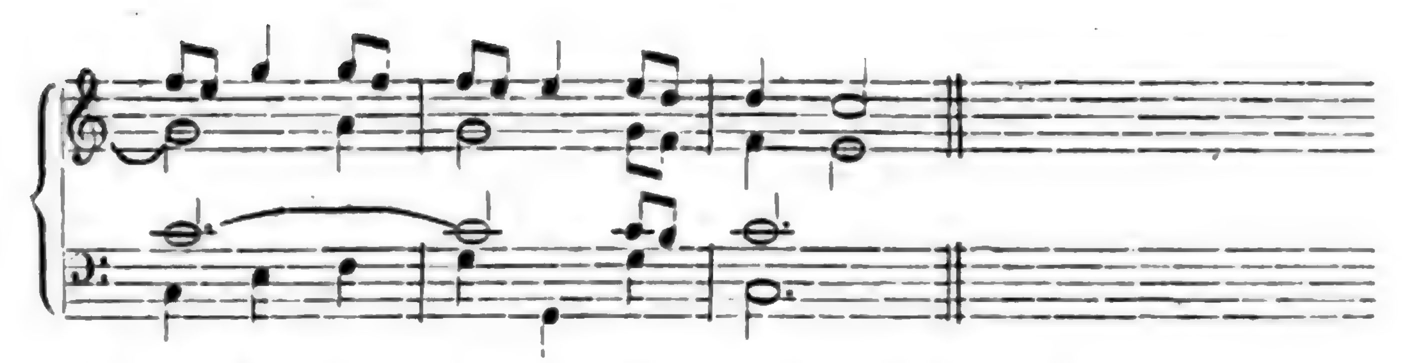
in denen die Stimmen verträglich zusammentreffen. Und hiermit begreifen wir erst vollkommen, dass in Tonstücken mit ausweichender Modulation jede Tonart, die wir bis jetzt einen Sitz der Modulation genannt, nichts anders ist, als der grössere Raum,

das Gebiet

für irgend einen Theil des Satzes.

Es ist nun vor Allem nothwendig, die Vorhalte, wie wir sie bis jetzt kennen, bis zur grössten Geläufigkeit gestalten zu lernen. Jede Harmoniefolge, die wir gehabt, oder noch bilden können, ist gelegner Stoff zu dieser Uebung, obwohl natürlich eine mehr Gelegenheit zu Vorhalten giebt als die andre. Wir wollen bei diesen Uebungen jeden Anlass zu Vorhalten in allen Stimmen benutzen. Es wird rathsam sein, erst eine Stimme nach der andern einzeln, dann alle insgesammt mit Vorhalten durchzuarbeiten. Hier stehe als Beispiel No. 168 *B* mit allen Vorhalten in allen Stimmen zugleich, die ohne Veränderung der Harmonie möglich sind.

368 



Im vierten Takt hätte noch der Diskant einen Vorhalt machen können, aber dann wäre nichts, als Wiederholung des Quartsext-Akkordes die Folge gewesen. Beiläufig sehen wir hier von der andern Seite eine der S. 270 erwähnten zweideutigen Gestalten. Der Quartsext-Akkord sieht auch in der frühern Bearbeitung (No. 168, *B*) ganz einem Vorhalte des folgenden Dreiklangs gleich; man sollte ihn im Grunde dafür halten, denn streng genommen müsste der Vordersatz mit seinem Dominant-Dreiklang auf dem Hauptschlage des Takts enden. Gleichwohl wussten wir damals nichts von Vorhalten und hatten uns die Freiheit genommen, einen wirklichen Quartsext-Akkord einzuführen; man sieht: wir haben eine genauere und ängstliche Erörterung über solche Zweideutigkeit nicht nöthig. — Die weitere Untersuchung überlassen wir dem Fleiss eines Jeden[39].

Betrachten wir unsern neuen Satz im Ganzen, so finden wir einen Tonreichthum und eine Beweglichkeit in allen Stimmen, deren wir bisher nicht mächtig waren. Allerdings ist die neue Bewegungsweise keineswegs frei; noch wird wird sie uns durch eine enge Regel und den Vorsatz, alle Vorhalte einzuführen, aufgezwungen. Eben desshalb haben wir sie auch nicht in unsrer Gewalt; eine Stelle, z. B. den ersten Takt, überströmt sie, eine andre, z. B. den zweiten und fünften Takt, berührt sie kaum; dort ist sie in zwei, drei Stimmen, anderswo, z. B. im sechsten Takte, nur in einer möglich. Auch kann es nicht fehlen,
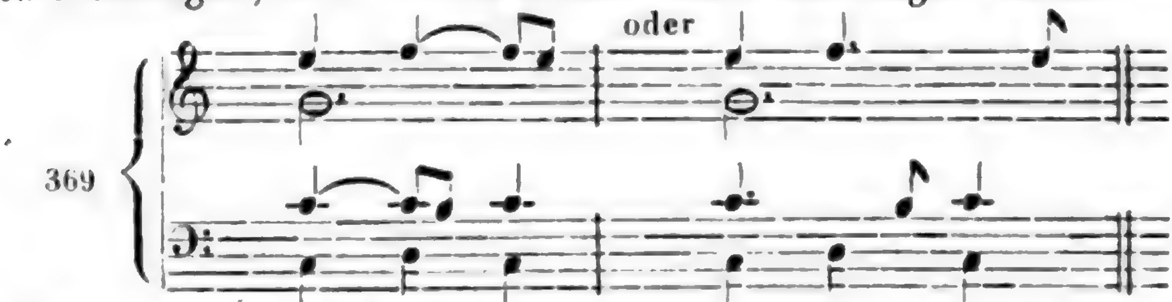
---

39 Fünfunddreissigste Aufgabe: der Schüler hat ein Paar Melodien zu bearbeiten,

1. in einfachem Harmoniesatze, gleichviel ob mit oder ohne Ausweichungen; sodann, unter Beibehaltung der erwählten Harmonie,
2. Alt, Tenor und Bass abzuschreiben und im Diskant alle statthaften Vorhalte einzuführen,
3. Diskant, Tenor und Bass aus No. 1 abzuschreiben und dem Alt, — dann
4. Diskant, Alt und Bass aus No. 1 abzuschreiben und dem Tenor, — dann
5. Diskant, Alt und Tenor aus No. 1 abzuschreiben und dem Bass alle Vorhalte zu geben, endlich
6. in allen Stimmen alle statthaften Vorhalte einzuführen.

Jede der früher mitgetheilten Melodien ist dazu anwendbar, auch Mollmelodien; nur möge man erwägen, dass in letztern die siebente Stufe als Vorhalt bis jetzt nicht anders aufgelöst werden kann, als durch den herben Schritt der übermässigen Sekunde abwärts.

dass hier und da ein Vorhalt, so regelrecht er auch eingeführt sei, zu herb oder sonst unpassend erscheine. Bisweilen werden wir schon durch Bindungen, z. B. — im dritten Takte des obigen Satzes
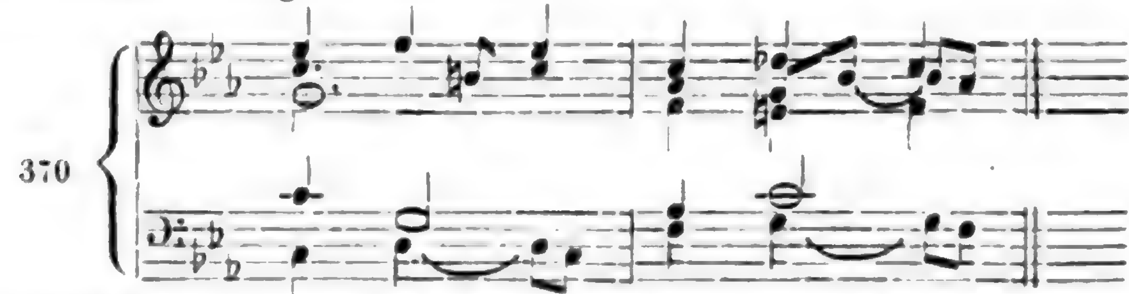


(die Vorhalttöne sind hier in den Punkten enthalten), also mit den Vorbereitungstönen Eins) die Herbigkeit mildern.
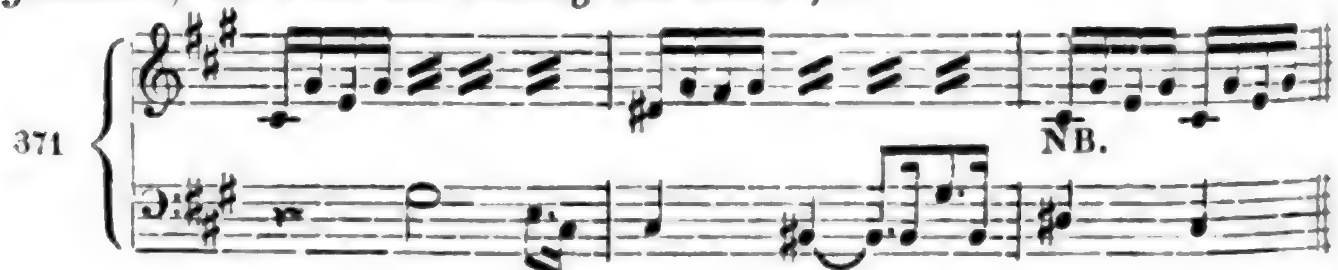
Vorhalt vor Grundtönen.

Namentlich ist den Vorhalten vor dem Grundton der Akkorde im Basse solche Herbigkeit eigen, dass man schon öfter auf die Frage gerathen ist, ob sie überhaupt statthaft, — das heisst mit einer künstlerisch vernünftigen Tonentfaltung vereinbar seien. Denn der Vorhalt des Grundtons im Bass erschüttert gleichsam den ganzen darauf gebauten Akkord, stellt ihn in seinen Grundfesten wankend dar, wie wir schon am vorletzten Beispiel (No. 368) in den dritten Vierteln des ersten und dritten Taktes wahrnehmen können, wo übrigens der Vorhalt durch die darüber liegende Oktave noch schroffer wird. Auch hat der Bass am wenigsten das Bedürfniss, sich zu feinerer Melodik auszubilden; er liebt von Haus' aus entscheidende Schritte, zumal wenn er in Grundtönen geht.
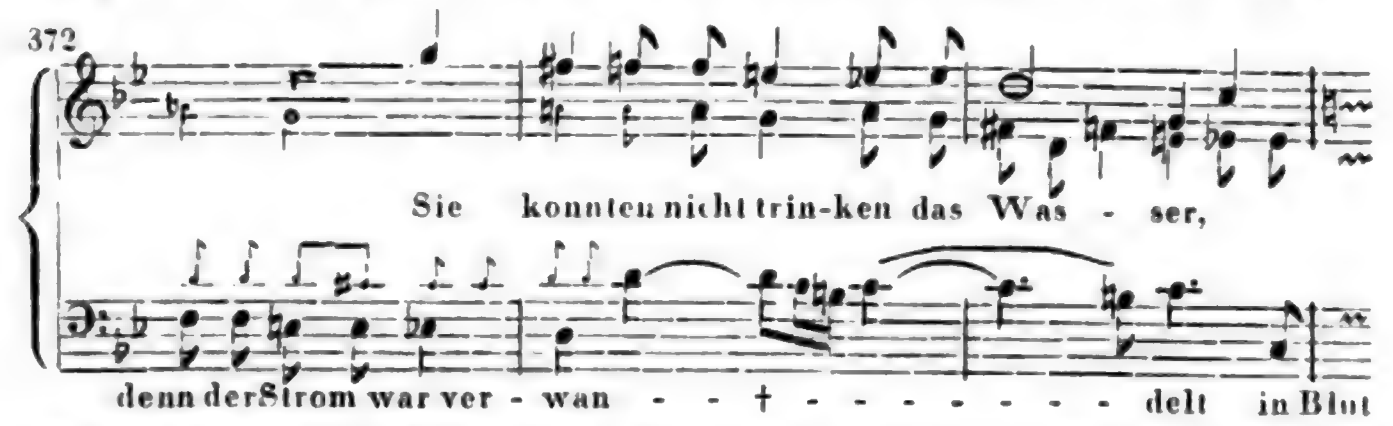
Allein im Bedenken liegt auch schon die Beantwortung. Wenn es nämlich gilt, schwer und tief Bewegtes, Herbelastendes auszusprechen, dann wird der herbe Vorhalt der Grundtöne im Basse wohlgerathen sein; z. B. wenn der vorherige Fall in dieser Umgestaltung in einem schwer-ernsten Largo erschiene;
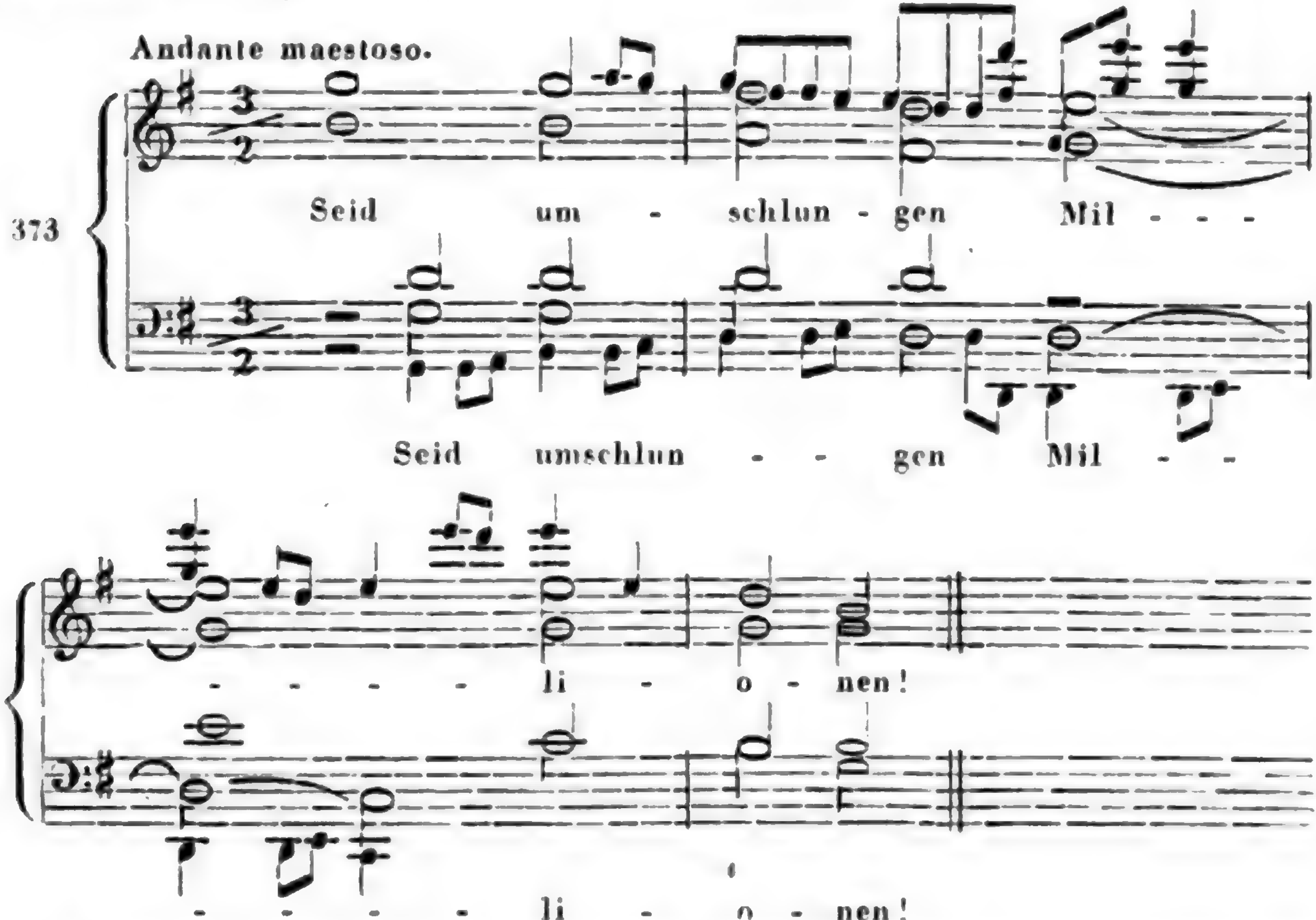


oder wenn bei gleicher, oder bei heftig, schmerzlich bewegter Stimmung, z. B. im Finale von Beethoven's *Cis* moll-Sonate (*quasi una fantasia*) der Bass den Gesang übernimmt, —



und gar die Konsequenz der Melodie auf den herben Vorhalt unaufhaltsam hinführt; dann wär' es unmännlich, vor der augenblicklichen härtern Berührung zurückzuschrecken. — Ein ähnlicher Fall begegnet uns in Händel's kolossalem »Israel in Aegypten«. In dem Chor der ersten Plage erzählt Händel in alttestamentarischer Grossheit und einfältiger Kraft die Qual und Angst des verschmachtenden Volks. Da —



schleppt sich auch die Stimme der reifen Männer gelähmt und säumig aus einem in den andern Grundton. Zuletzt soll noch Beethoven aus seiner Symphonie mit Chören zeigen, wie im Weihemoment der höchsten Feier, —



wie Ihm verliehen war in der ausgebreiteten Macht aller Stimmen zu begehn, — wie da Grundfeste an Grundfeste sich zurückhaltend lehnt.

Doch wir müssen uns von dem staunenvollen Weilen zurückwenden und unsrer nächsten Aufgabe beugen. Man muss sich von unten auf vollenden, um dem Dienste des Höchsten gewürdigt und befähigt zu nahen.

Zweiter Abschnitt.

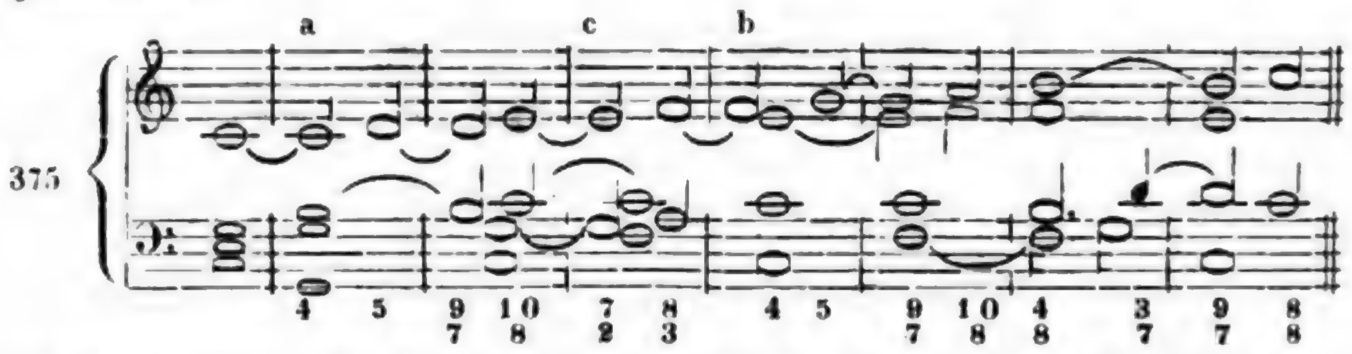
Vorhalte von unten.

Nur willkührlich handelten wir, da wir im Obigen die Vorhalte an Töne knüpften, die hinabgingen. Nicht hierin liegt das Wesen des Vorhalts, sondern darin, dass ein Ton aus dem einen Akkord in den andern Akkord, in welchem er nicht einheimisch ist, hinüberlangt.

Dies kann aber auch der Fall sein, wenn der vorbereitende und Vorhaltton tiefer liegt, und sich in die nächst höhere Stufe auflöst, z. B. hier,

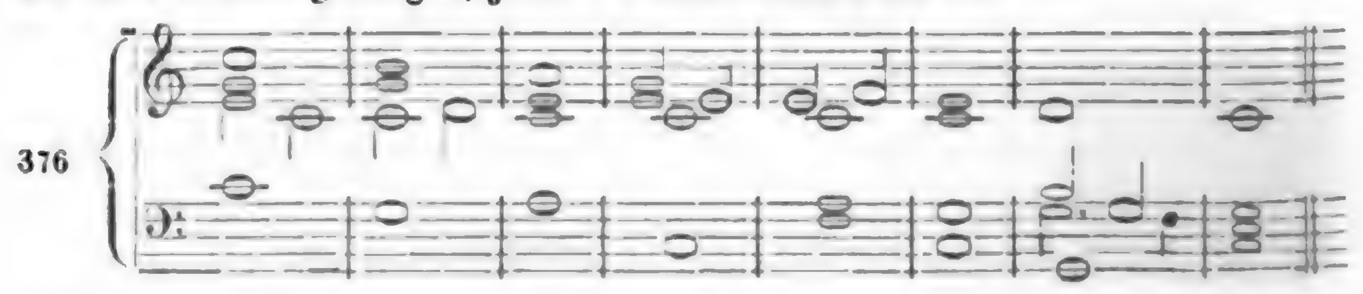


wo *h* aus dem ersten und dritten Akkorde Vorhalt im folgenden wird und sich nach *c* auflöst, dann im letzten Akkord *h* und *d* als Vorhalte erscheinen und sich nach *c* und *e* auflösen. Diese sind es, die wir zum Unterschiede von den frühern Vorhalte von unten nennen, die aber, wie man sieht, keine neue Regel erfodern. Mit ihnen würde also die aufsteigende, wie oben harmonisirte Tonleiter folgendes Ansehn gewinnen;



wobei wir uns einstweilen manchen herbern Zusammenklang der Stimmen (*a*, *b*, auch wohl *c* ist dahin gehörig) gefallen lassen, da wir ihn ja später, wenn er stört, vermeiden können[1].

Auch bei der den Vorhalten von unten der Richtung nach widerstrebenden herabgehenden Tonleiter sind durch eine Vorbereitung, wie die in No. 363 gezeigte, jene Vorhalte einzuführen.



1 Gen. B. Die Ziffern 10, 11 u. s. w. statt 3, 4 u. s. w. werden nur, um den Stimmgang und die nöthigen Auflösungen zu bezeichnen, angewendet.

Allein hier zeigt sich leicht — weil andre Vorhalte näher liegen — eine Gezwungenheit (z. B. im zweiten Takte), die nichts weniger als zusagend sein kann, da wir nach immer gewandterer und freierer Stimm- und Satzführung streben. Ueberhaupt ist nicht zu verkennen, dass die Vorhalte von unten ein weit herberes Wesen haben, als die von oben. Die Ursache mag wohl darin liegen, dass jeder Vorhalt nur durch die Auflösung begreiflich und erträglich wird, die Auflösung das Widersprechende des Vorhalts beseitigen, versöhnen, zu milderm Gefühl zurückführen soll. Dem ist nun bei den Vorhalten von oben das Hinabgehn der Auflösung ganz zusagend, da jedes Sinken der Tonfolge (S. 22) mildert, beruhigt. Bei den Vorhalten von unten geht dagegen die Auflösung aufwärts, und so kann die Tonfolge an sich nicht beschwichtigend, sondern nur aufregend wirkend, gewissermaassen in Widerspruch mit dem Zweck der Auflösung.
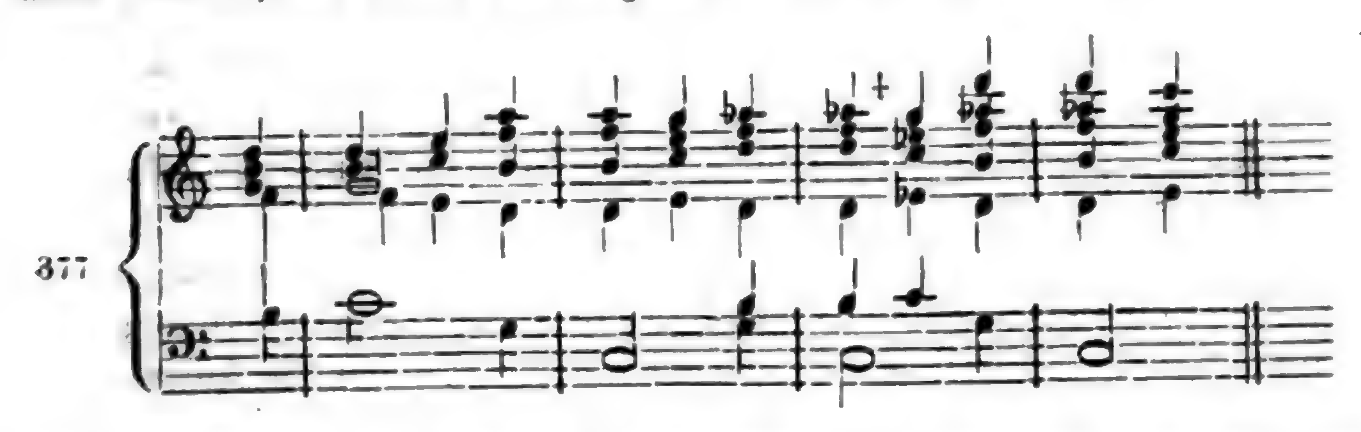
Bei den Vorhalten von unten zeigen sich, wie bei denen von oben, Gestaltungen, die wirklichen uns schon bekannten Akkorden, namentlich Septimen- und Nonen-Akkorden, vollkommen gleichen. Aber — sie unterscheiden sich in der Fortschreitung von ihnen. So sehen wir im vorstehenden Satze No. 375 Takt 3 ein *c-(e)-g-h-d*, Takt 8 dasselbe, Takt 6 ein *f-(a)-c-e-g*, die man für umgebildete Nonen-Akkorde halten könnte. Allein in diesem Fall müsste *c-e-g-h (b)-d* nach *f-a-c*, und *f-a-c-e(es)-g* nach *b-d-f* fortschreiten, statt dass hier die Nonen sich über dem Akkord oder Grundton selbst, zu dem sie erscheinen, auflösen, und dadurch als blosse Vorhalte erweisen. Es ist der bei No. 358 besprochene Fall.

Wir haben nun die beiden Klassen der Vorhalte kennen gelernt; was sollte hindern, beiderlei Vorhalte gleichzeitig, also

Vorhalte von oben und unten verbunden,

anzuwenden, wie schon beiläufig in No. 375 T. 8? Hier —

377



sind an Septimen- und Nonen-Akkorden alle möglichen Vorhalte gehäuft; vermöge der Verdoppelung der Intervalle werden gleichsam die ganzen Akkorde vorgehalten und nur der Grundbass, die Tonreihe der Grundtöne, schreitet ungesäumt fort:
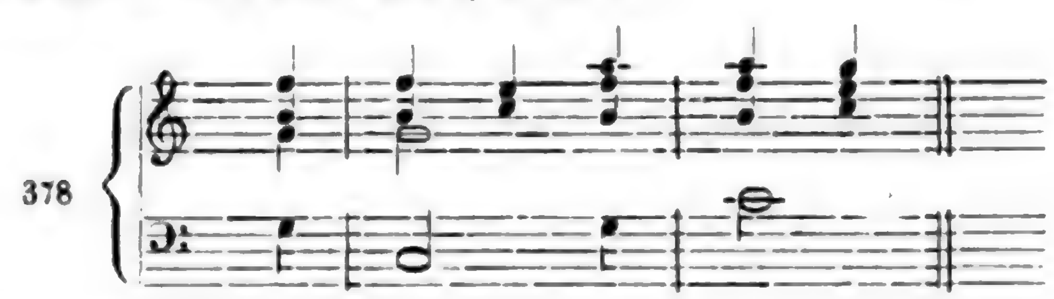
Septime und None werden Vorhalte von oben,
die Terz wird Vorhalt von unten,

die Quinte, vermöge ihrer Fähigkeit auf- und abwärts zu schreiten, wird verdoppelt und zugleich Vorhalt von oben und von unten,

die Oktave bleibt als künftige Quinte liegen.

Dass eine solche Ton- und Vorhalthäufung überladen und bei aller Regelrichtigkeit (abgesehn von der Quintenfolge bei †) verwirrt erscheinen kann, ist gewiss; wir werden sie selten vollständig anwendbar finden, wohl aber theilweise, z. B. so:

378



gut benutzen können.

Und hier kommen wir auf die Ueberschrift der ganzen Abtheilung,

Akkordverschränkung,

zurück. — Wir haben zuvor (S. 267) die Vorhalte hauptsächlich aus dem melodischen Gesichtspunkte betrachtet, der uns wieder der wichtigste geworden ist; nebenbei sahen wir in ihnen einen Gewinn neuer harmonischer Gebilde. Nun wir sie aber vollständig überschauen, ihre Wirkung auf Harmoniesätze beobachten, erkennen wir in ihnen

ein neues, und zwar das stärkste Mittel der Harmonieverbindung.

Nächst dem allgemeinsten Zusammenhang, den Akkorde desswegen untereinander haben, weil ihre Töne einer gemeinsamen Tonleiter (S. 83) angehörten, waren es zwei Beziehungen, durch welche sie in näheres harmonisches Verhältniss mit einander gerathen.

Erstens die gemeinschaftlichen Töne. Allein wie wir sie bis hierher kennen gelernt, sind sie bei dem Eintritte des neuen Akkordes gerade die unwirksamsten. Denn sie sind schon da, können also nicht auffallen, während die neu eintretenden Töne die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Zweitens die nothwendigen Fortschreitungen zu einem andern Akkorde, die dem Dominant-Akkord und seinem ganzen Anhang von Natur angewiesen sind, — wiewohl wir schon so manche Abweichung vom natürlichen Gange zugestehn mussten.

Beide Beziehungen treten vereint und verstärkt bei den Vorhalten ein. Der Vorhaltton ist ebenfalls aus dem vorangehenden Akkorde beibehalten; da er aber dem neuen Akkorde widerspricht, so reisst er die volle Aufmerksamkeit an sich. Auch ihm ist bestimmte Fortschreitung angewiesen; aber vermöge seines Widerspruchs gegen den ganzen neuen Akkord kann diese — wenigstens so viel wir bis

jetzt aus dem ursprünglichen Wesen des Vorhalts einsehn — nicht verschoben werden, bis der ganze Akkord sich fortbewegt; die Auflösung muss noch während des Akkordes selbst erfolgen.

So bilden die Vorhalte Akkordverbindungen[40], die auf das festeste, gleichsam untrennbar, zu einer Masse verschlungen, — man möchte sagen: in einander geschmiedet sind, und uns in dieser ihrer Weise besonders später (in den polyphonen Formen, von denen im zweiten Theile zu reden ist) die wichtigsten Dienste leisten werden*.

Dritter Abschnitt.
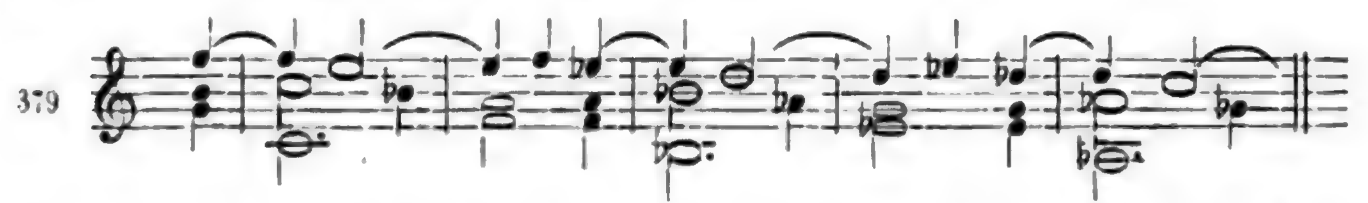
Vorausnahme (Antizipation, vorgreifende Töne).

Wodurch war uns der Vorhalt begreiflich und erträglich? Dadurch, dass wir ihn als Bestandtheil des vorangehenden Akkordes kennen. Er findet also seine Erklärung und Rechtfertigung in einem andern Akkorde.

Und zwar in einem schon dagewesenen.

---

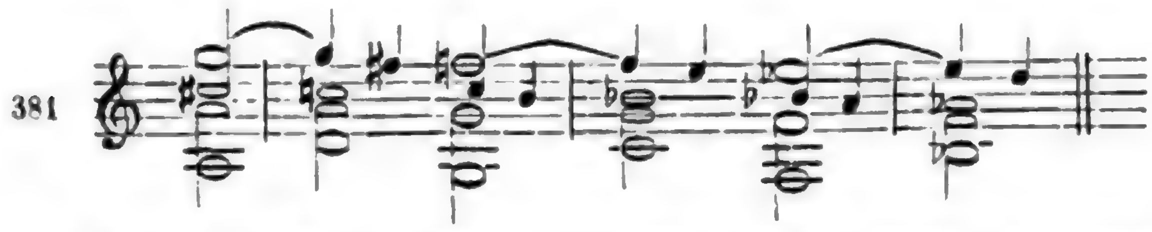
40 Sechsunddreissigste Aufgabe: einige der fliessendsten Harmoniegänge sind am Instrumente mit Vorhalten — in folgerechter Motivirung, wie sich stets versteht — durchzuführen, um auch diese Form zur Geläufigkeit zu bringen. So könnte der Gang No. 268 *A* in dieser Weise



mit Vorhalten von oben und unten in der Oberstimme, der Gang No. 268, *B* mit Vorhalten von oben in der Oberstimme



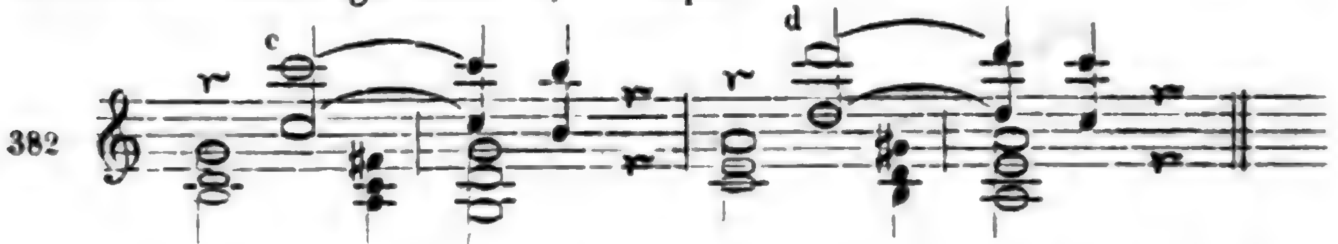
oder mit Vorhalt aus der jedesmaligen Septime, —



und auf noch vielerlei Weisen dargestellt werden, wozu es keiner besondern Anleitung bedarf.

* Hierzu der Anhang Q.

Umgekehrt führen wir jetzt einen Ton in einen Akkord, zu dem er nicht gehört, dem er widerspricht. Er ist aber nicht aus dem vorangehenden Akkorde nachgeblieben, sondern aus dem künftigen Akkorde vorausgenommen, antizipirt.

382
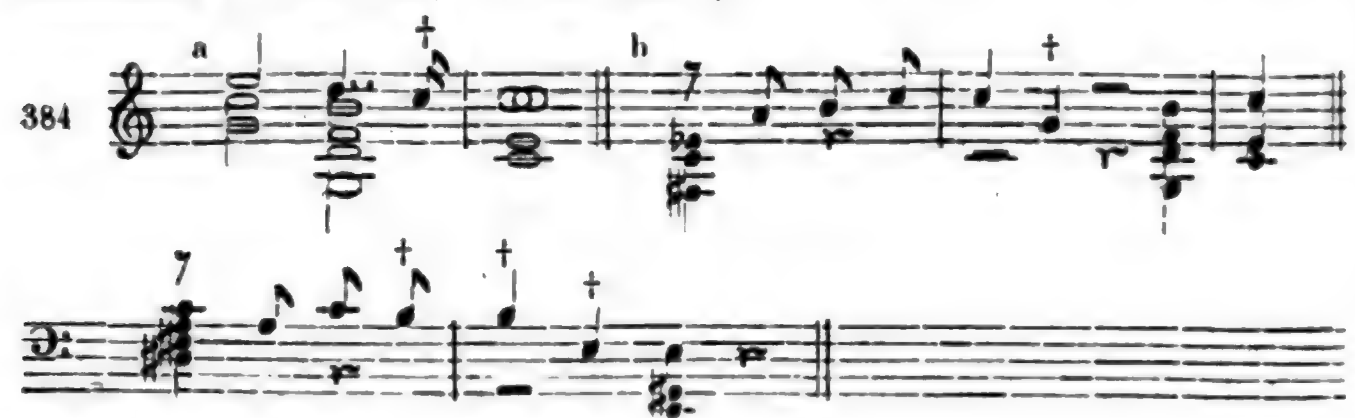

Wir sehen, dass hier *c* gegen den Akkord *g–h–d*, ferner *d* gegen den Akkord *a–c–e* im vollkommnen Widerspruch auftritt, ohne bei seinem Auftreten irgend eine Rechtfertigung zu finden; erst der nachfolgende Akkord *fis–a–c* und *gis–h–d* erklärt es uns. Dass ein solcher Widerspruch, der ohne Vorbereitung auftritt, viel herber, einschneidender wirken muss, als der vorbereitete und sogleich erklärbare Widerspruch der Vorhalte, ist klar; man hat also wohl zu erwägen, ob er auch dem Sinn des ganzen Satzes angemessen, ob Grund vorhanden ist zu einer so befremdlichen Einführung.

Bisweilen ist es nur ein leichter, oder folgerechter, gleichsam sich selbst überlassener Stimmgang, der uns zu vorgreifenden Tönen führt; so hier in drei fast gleichen Stellen (die letzte aus Beethoven's *F*dur-Quartett Op. 59)

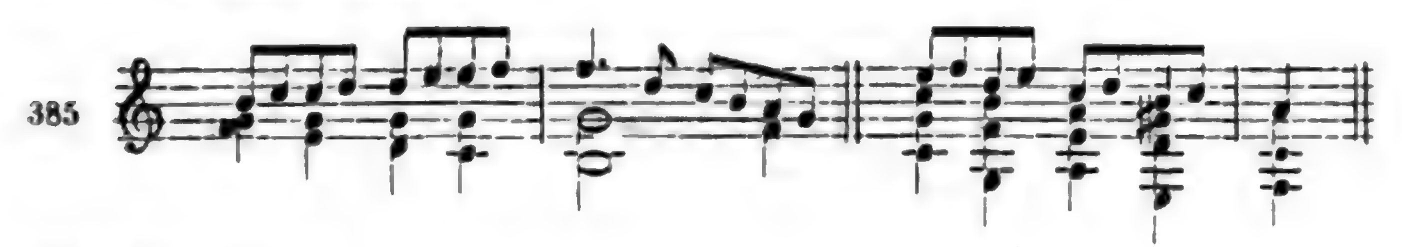
383


wo die Oberstimme gleichsam für sich hinschlendert und damit auf einen Ton, *e*, geräth, der nicht im Dominant-Akkorde, sondern erst im nachfolgenden Dreiklang einheimisch ist.

Bisweilen soll der vorweggenommene Ton nur rhythmische Schärfung des nachfolgenden bewirken, gleichsam gar nicht zum Akkorde, wo er eigentlich erscheint, gerechnet werden. So in der alten Schlussweise bei *a*, die wir oft bei Händel finden, wo der vorschlagende Melodieton *c* harmonisch nicht in Anschlag kommt, nur rhythmisch-melodisch wirken soll, — oder bei *b*,
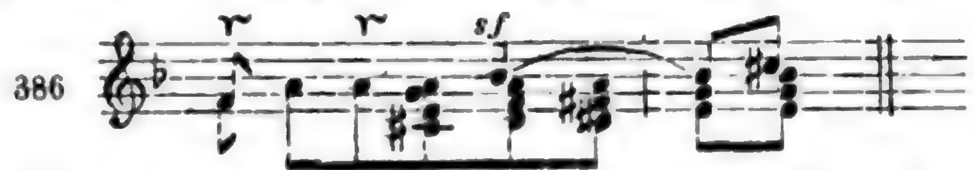
384


in rezitativischen häufig vorkommenden Wendungen, wo die Singstimme dem nachfolgenden Akkorde vorgreift. — Oder es soll mit Hülfe vorausgenommener Töne die Melodie beweglicher figurirt werden, z. B. in diesen Sätzchen



und ähnlichen.

Dann wieder treten jene vorgreifenden Töne recht ihrem Karakter gemäss auf, wo eine Stimme scharf eintreten, sich leidenschaftlich vor der Zeit hervordrängen soll. So nimmt Spontini in der Ouvertüre zur Vestalin, nachdem er in *F*dur geschlossen und nach *D*moll gegangen, einen Ton, *b*, zwei Akkorde hindurch voraus,



der erst im dritten Akkorde seine rechte Stelle und Erklärung findet.

Es ist nicht nothwendig, dergleichen entlegene Gestaltungen, nachdem wir unsrer Bildungskraft so manche Bahn eröffnet, mühsam hervorzusuchen; was sich nach dieser Richtung ergeben kann, darf und muss dem Momente des Schaffens selbst überlassen bleiben. Abermals erinnern wir, dass Werth und Kraft einer Komposition durchaus nicht auf Einführung oder gar Häufung von dergleichen entfernten oder absonderlichen Zügen beruht, vielmehr das Machtvollste und Fruchtbarste sich am Nächsten der Naturgrundlage findet. Hierauf stehn wir festbegründet, hier walten wir in Frische und Freudigkeit und Kraft — und hier finden wir Stärke, Kühnheit und das Recht, auch zum Entlegensten zu greifen.

Vierter Abschnitt.

Behandlung von Melodien, die Vorhalte und Vorausnahmen enthalten.

Unsre frühern Harmonisirungen mussten steif und einförmig werden — und die Uebungsmelodien konnten sich nicht anders als steif und einförmig gestalten, weil wir nicht anders zu setzen ver-

standen, als so, dass jeder Melodieton seinen besondern Akkord erhielt. In No. 121 haben wir anschaulich gemacht, welches Wirrsal lebhaftere Melodien angerichtet hätten.

Jetzt gewähren Vorhalte und Vorausnahmen schon einen kleinen Fortschritt zum Bessern. Wir können geeignete (nämlich stufenweis auf- oder abwärts schreitende) Melodietöne als Vorhalte, andre als Vorausnahmen auffassen. In der Tonfolge *c–c–h* z. B. konnte bisher nur den beiden *c* derselbe Akkord oder es mussten ihnen zwei oder mehr Akkorde und dem dritten Ton neue Harmonie



zuertheilt werden. Jetzt kann das zweite *c* als Vorhalt zu der Harmonie von *h* aufgefasst, ja es kann vielleicht, wie wir hier —
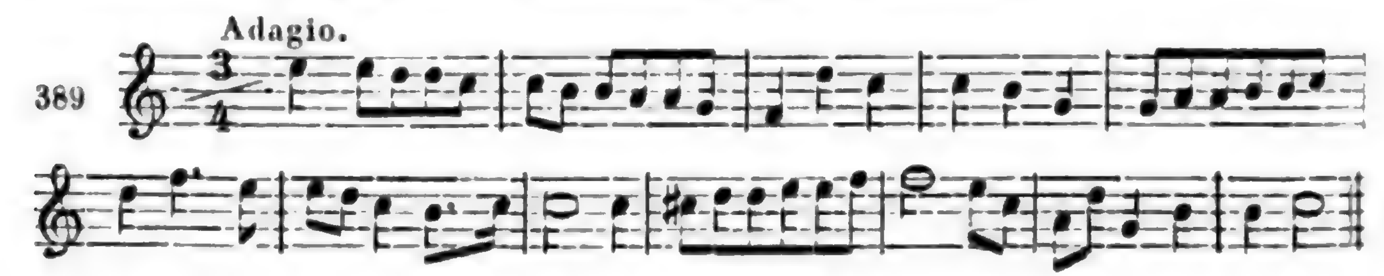


in den zweiten Takten der drei Beispiele sehn, auf diesem Wege neue Folgerichtigkeit gewonnen werden.

Von jetzt an wird sich daher bei jeder zu behandelnden Melodie fragen:

1. ob es möglich — und
2. ob es rathsam sei, diesen oder jenen Ton der Melodie als Vorhalt oder Vorausnahme zu behandeln.

Untersuchen wir in dieser Hinsicht folgende Melodie,



so zeigt sich sogleich, wie überladen und holperig der Satz werden würde, wenn wir jedem Ton einen besondern Akkord gäben, gleichviel welchen. Erwägen wir ferner, wie diese Melodie sich mit den bekannten Konstruktionsgesetzen vereinbaren liesse, so fällt auf,
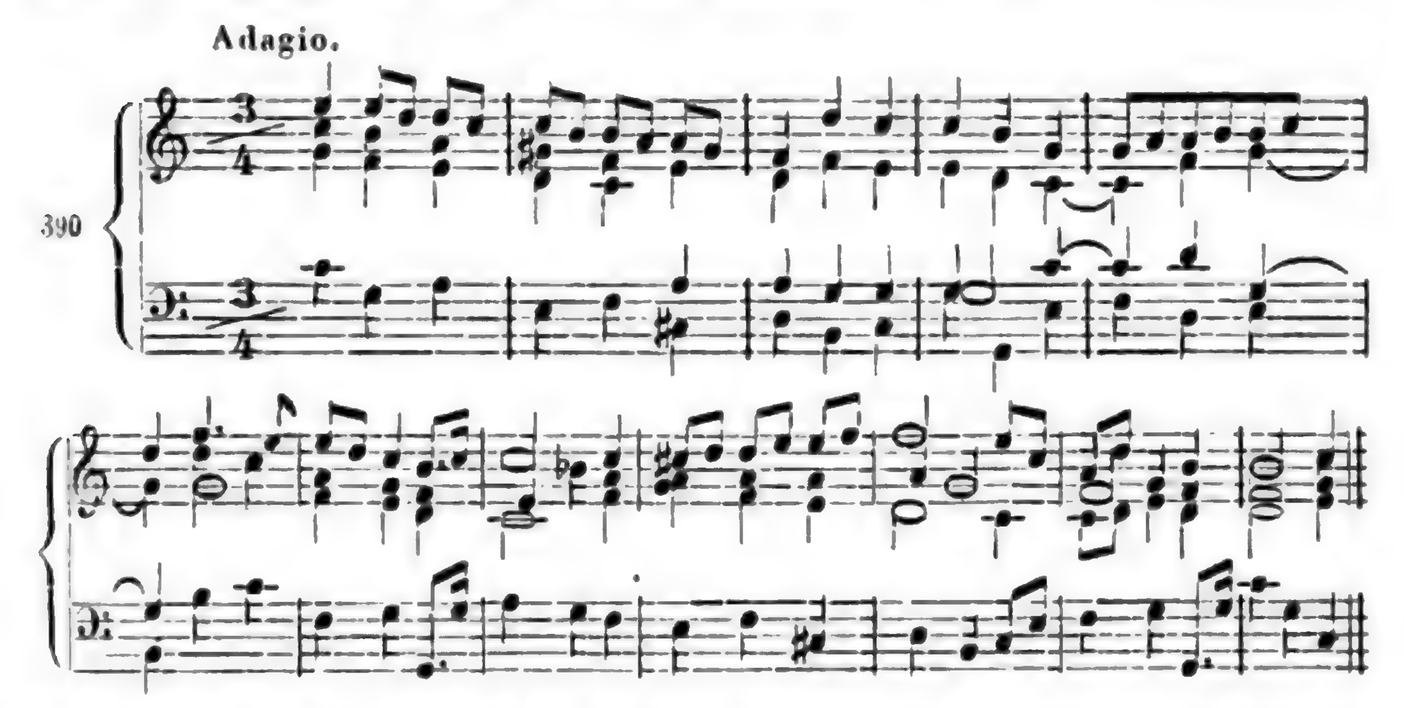
1. dass der Schlussakkord nicht auf den Haupttheil des letzten Taktes zu fallen scheint,
2. dass schon Takt 8 der eigentliche Schluss — und das Folgende blosser Anhang zu sein scheint, dann aber wieder der Dominantakkord in Takt 7 nicht als letzte Harmonie — oder der Schluss-

* Vergl. für das zweite Beispiel den Anhang U.

akkord schon in diesem Takte zum letzten Sechszehntel eingeführt scheint;

3. dass Takt 4 ein Vordersatz beabsichtigt, wieder aber der Schlussakkord vom Haupttheil auf das zweite Viertel verdrängt scheint.

Alle diese Bedenken fallen, sobald wir Vorhalte und Vorausnahmen zu Hülfe rufen. Der Satz lässt sich dann so —



behandeln. Takt 1 und 2 sind die ersten Achtel jedes Viertels Vorhalte von oben, Takt 5 Vorhalte von unten; Takt 9 sind die zweiten Achtel jedes Viertels Vorausnahmen. Der hinderliche Ton (das Sechszehntel *c*) Takt 7 ist Vorausnahme und lässt den Schlussakkord (es ist aber ein Trugschluss auf *a–c–e* statt des erwarteten Schlusses auf *c–e–g* geworden) auf den Haupttheil fallen. Auch der endliche Schlussakkord (Takt 12) fällt, wie der Bass anzeigt, auf das erste Viertel, nur dass die drei Oberstimmen als Vorhalte aus dem Dominantakkorde liegen bleiben; — oder will man umgekehrt den Basston als Vorausnahme ansehn, so deutet ja dieser Ton im Voraus auf den Schluss-Akkord und fällt wenigstens die Vorbedeutung des Schlussakkordes auf den rechten Takttheil. Takt 4 können *e – c* als Vorhalte zu *d – h* gefasst werden, oder mit dem Basse vereint als Quartsextakkord; im erstern Fall ist der Halbschluss auf die rechten Takttheile gekommen, nur ist er durch den Vorhalt verschleiert und allerdings minder bestimmt; im andern Falle würde dieselbe Wirkung an die bekannte, den Schluss vorbereitende Eigenschaft des Quartsextakkordes (S. 140) anknüpfen[41].

---

41 Siebenunddreissigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XVI mitgetheilten Melodien. Die Tempo- und Vortrags-Bezeichnungen sind als Winke für Karakter und Behandlung wohl zu erwägen.

Zehnte Abtheilung.

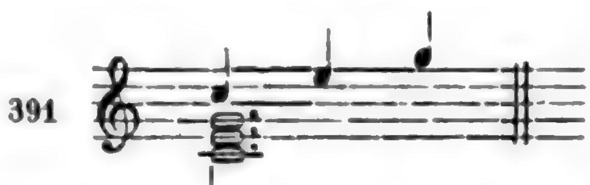
Harmoniefreie Töne innerhalb harmonischen Satzes.

Vorhalte und vorgreifende Töne waren der erste Schritt zur Befreiung vom ewigen Terzenwesen unsrer Akkorde, und von der Abhängigkeit jedes Melodietons von der darunter befindlichen Harmonie. Im Grunde dauert freilich diese Abhängigkeit der Melodie von den Akkorden noch fort. Wenn unsre Melodie nicht zu dem darunterstehenden Akkorde gehören will, muss sie sich an den vorangehenden oder nachfolgenden Akkord halten. Gleichwohl haben wir doch eben diese Wahl erlangt, und zwar ist uns die neue Freiheit aus dem Akkordwesen selbst, — oder genauer zu reden —

aus der Verbindung der Akkorde

erwachsen.

Nun wissen wir aber (und haben darauf die harmonische Figuration (S. 179) gegründet), dass in dem einzelnen Akkorde selbst ein melodisches Element liegt, dass wir seine Töne nach einander, in melodischer Form, aufführen können. Dies ist die andre Seite der Harmoniegestaltungen, sie muss uns jetzt neue melodische Bahnen eröffnen. — Hier —



haben wir die Oberstimme durch alle Töne des Akkordes melodisch durchgeführt. Sie ist demnach in lauter Terzen einhergeschritten. —

Was ist aber die Terz anders, als die dritte Stufe — die wir für eine solche erkennen, weil wir wissen, weil wir uns vorstellen, dass zwischen Grundton und dritter Stufe noch eine zweite Stufe mitten inne liegt, zwischen *c* und *e* das *d*? So hilft sich auch der angehende Sänger, wenn er *c–e* nicht treffen kann, dadurch, dass er das zwischenliegende *d* singt oder wenigstens für sich hinsummt.

Wie nahe liegt es also, diesen Zwischenton wirklich in der Melodie mit aufzunehmen!



Ein solcher Ton wird

Durchgang

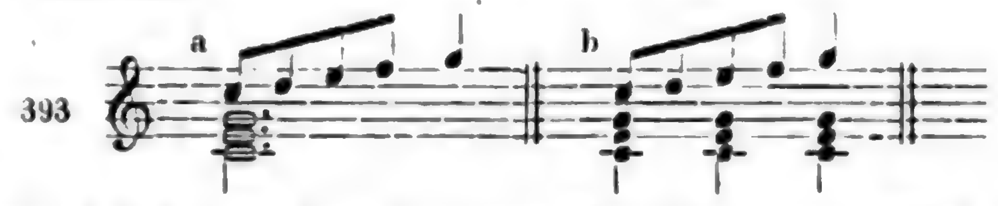
genannt; wir gehen von *c* durch *d* hindurch nach *e*.

Hiermit haben wir das Wesen des Durchgangs erkannt. Der Durchgangston ist ein der Harmonie fremder, weder zum gegenwärtigen, noch zu einem vorangegangnen oder nachfolgenden Akkorde gehörig. Er ist rein-melodischer Natur, Ausführung oder Ausfüllung der Melodie, Vermittlung zwischen den beiden Melodietönen (*c* und *e*), welche in der Harmonie begründet sind. Verträglich aber mit der Harmonie erscheint er, weil die Stimme, die ihn bringt, von einem Harmonieton aus- und wieder zu einem Harmonieton hingeht*.

Erster Abschnitt.

Der diatonische Durchgang.

Wir haben ihn oben kennen gelernt. — Von *e* (in No. 391) aus hätten wir einen zweiten Durchgang nach *g* anbringen können, nämlich *f*, — wie hier



bei *a*, oder bei *b*, wo die einzelnen Takttheile mit Wiederholungen dieses Akkordes besetzt sind, ohne dass dies auf das Wesen der Sache Einfluss hat. Man bemerke, dass die Akkordwiederholungen jedesmal auf die harmonischen Töne der Melodie treffen, und gewiss vertragen sich diese mit dem erneuten Auftreten des Akkordes am besten.

Hierdurch haben wir zu ein und demselben wiedergegebenen Akkorde den grössten Theil der Tonleiter stellen gelernt. Versuchen wir nun, die ganze Tonleiter über denselben Akkord zu stellen;

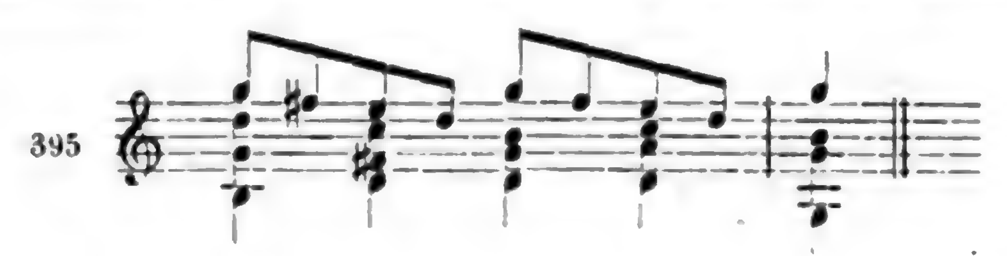


* In gleichem Sinne haben wir S. 48 Töne, die wir im Lauf einer Tonleiter einschalteten, zu der sie nicht gehörten, als solche bezeichnet, durch die wir blos hindurchgingen, ohne die Tonleiter eigentlich aufzugeben.

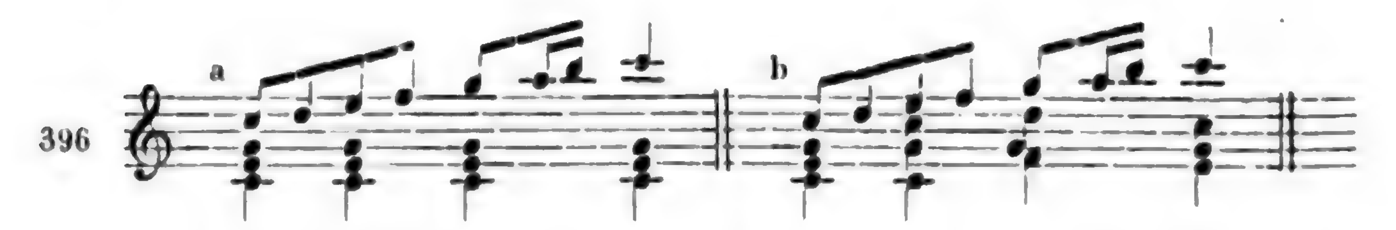
auch die Wiederholungen des Akkordes auf jedem Taktheile sind hier beibehalten.

Dies führt auf etwas Neues. Wir sehen, dass die letzte Wiederholung des Akkordes nicht mit einem harmonischen, sondern mit einem Durchgangston der Melodie, mit *h*, zusammentrifft. Gewiss ist dieses Zusammentreffen widerspruchvoller, befremdender, als die früher getroffene Anordnung, obwohl der vierte Akkord am Ende nichts ist, als ein geschärfteres Fortgehn der hierher schon zu *d*, *f* und *a* verträglich gewesenen Harmonie. Noch auffallender würde daher dieselbe Form sein, wenn nicht Akkordwiederholung, sondern ein neuer Akkord mit dem harmoniefremden Ton zusammenträfe. Allein in beiden Fällen gleicht der nachfolgende Harmonieton Alles aus.

Einen solchen, auf den eintretenden Akkord selbst treffenden Durchgangston pflegt man Wechselton zu nennen. In diesem Satze —



sind also die beiden *fis* der Oberstimme Durchgangs-, die beiden *e* Wechseltöne, ein Unterschied übrigens, den wir als unwesentlich und überflüssig nicht weiter beachten. Hätten wir uns des Wechseltons nicht bedienen wollen, so würden wir unser Ziel auch durch andre Rhythmisirung



erreicht haben, wenn wir die letzte Akkordwiederholung (bei *a*) oder den letzten Akkord (bei *b*) mit dem letzten Melodieton zusammengestellt und die vorangehenden Durchgangstöne dazu rhythmisch eingerichtet hätten.

Hier sind wir darauf gekommen, zwischen einem und dem andern harmonischen Tone der Oberstimme zwei Durchgangstöne nach einander anzuwenden. — Im Grunde war dies auch schon in No. 394 der Fall. Ziehen wir die Wiederholungen des einen Akkordes zusammen, setzen wir denselben in ganzen Taktnoten einmal unter die Oberstimme: so sehen wir zu einem Akkorde die ganze Tonleiter, — zwischen den Harmonietönen *c*, *e*, *g*, *c* die Durchgangstöne *d*, *f*, *a*, *h* — eingeführt. Hier ist es zu dem tonischen Dreiklang geschehn; das nachfolgende Sätzchen *a* —

397



erinnert, dass es (wie sich von selbst versteht) zu jedem andern Akkorde geschehn kann, wofern wir nur von einem Harmonieton ausgehn und in einen Harmonieton wieder einlenken. Dies zeigt auch das Sätzchen *b*, in welchem gar **drei** Durchgangstöne hinter einander (*fis*, *e*, *d*) erscheinen, zwei zu dem ersten Akkorde, der dritte als Wechselton zu dem zweiten[m].

Alle bisher aufgefundnen Durchgänge waren aus der Tonleiter der im Satze herrschenden Tonart genommen. Wir nennen sie

diatonische Durchgänge

und wollen vor weiterer Entwickelung des Durchgangswesens einige Uebungen mit ihnen anstellen.
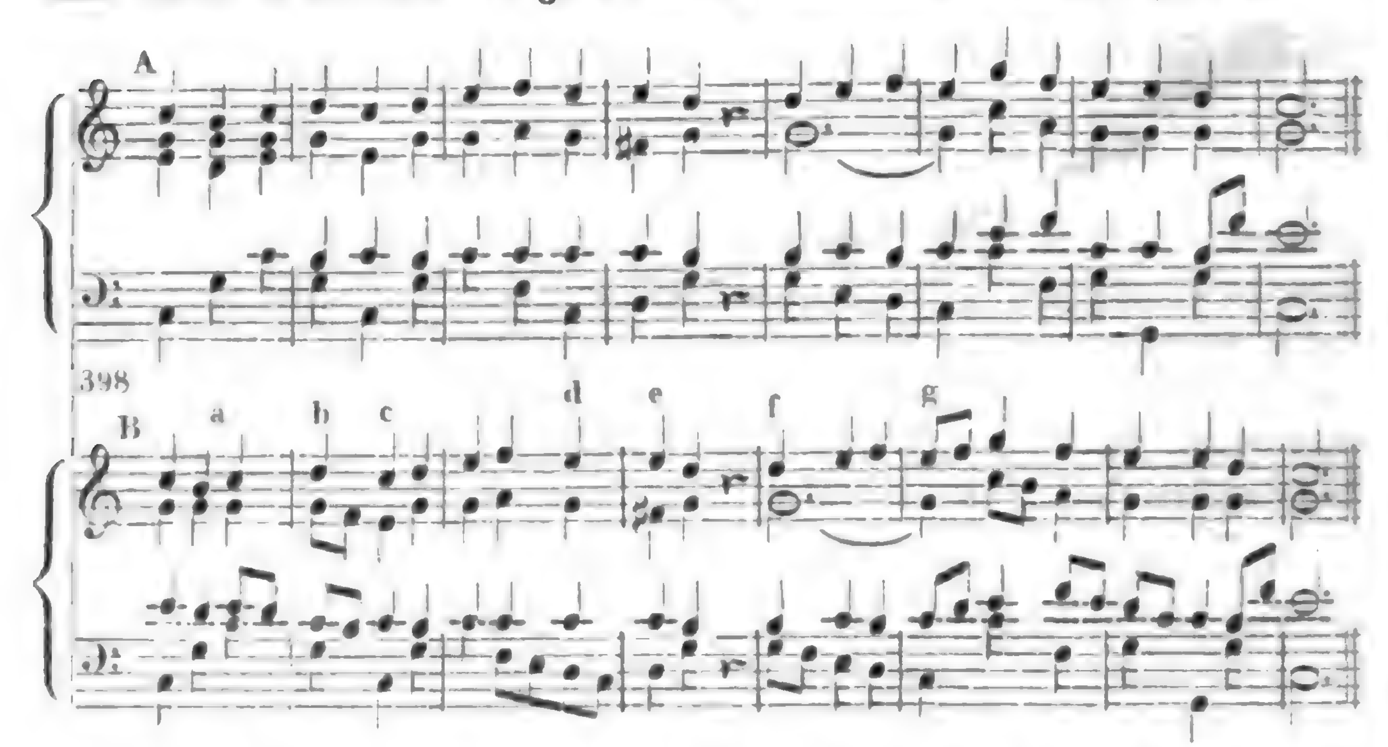
Vor allen Dingen ist zu bemerken, dass es nach der obigen Erklärung des Durchgangs nicht darauf ankommt, in welcher Stimme wir Durchgänge machen; **sie können** (wie Vorhalte) **in jeder Stimme, folglich auch in mehrern Stimmen gleichzeitig** eingeführt werden. Hiernach erkennen wir also, dass jede Terz in irgend einer Stimme mit einem Durchgangston ausgefüllt werden kann: ferner jede Quarte mit zwei Durchgangstönen, oder (genauer zu reden) einem Durchgangs- und einem Wechseltone.

Alles dies wollen wir vorerst, zur Uebung, möglichst reichlich anwenden. Wir legen hierzu die schon mehrmals behandelte Melodie
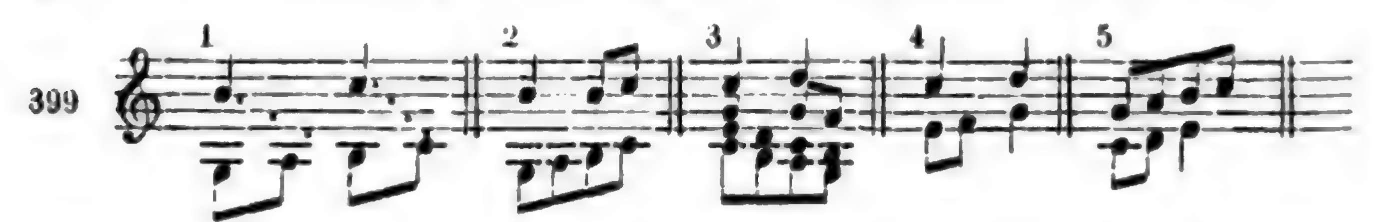
---

m Gen. B. Zugleich haben wir an diesem Sätzchen eine **Bezifferung** versucht, die nicht blos die Harmonie, sondern auch die Durchgänge angäbe. Die Harmonie wäre mit 6 — für beide Akkorde hinreichend bezeichnet gewesen. Aber wie viel Umstände hat schon hier die Bezeichnung der Durchgänge gemacht! Jeder Durchgang, und um des Verständnisses willen jeder harmonische Beiton, musste seine Ziffer erhalten, alle Intervalle des Akkordes mussten angegeben und ihre Fortdauer durch horizontale Striche (— — —) oder durch einen einzigen Horizontalstrich (wie wir der Kürze wegen gethan) angezeigt werden! — Man erkennt hier eine **vernünftige Gränze der Bezifferungskunst**; sie sollte bei unsern Kompositionsentwürfen, bei fehlender Zeit oder beschränktem Raum als leichtere und engere Andeutung des harmonischen Inhalts behülflich sein, und nur hierzu ist sie von den guten ältern Komponisten gebraucht worden. Wo sie aber umständlicher und breiter ausfällt, als die Notenschrift selbst, da wär' ihr Gebrauch pedantisch. Wie viel Ziffern und Zeichen brauchte man gar zu No. 405 oder 406! und wie wollte man dabei die Noteneintheilung ausdrücken? Hier also scheiden wir von der Bezifferungskunst; sie kann uns nicht weiter begleiten.

No. 168 zum Grunde, harmonisiren sie unter *A* einfach, und führen dann unter *B* die nach Obigem sich darbietenden Durchgänge ein.



Vor Allem sehen wir bei *f* einen Durchgang, der dem Dreiklang im zweiten Achtel das Ansehn und Wesen eines Sekund-Akkordes ertheilt. Schon früher, bei den Vorhalten namentlich (S. 270), haben wir solche doppeldeutige Erscheinungen gesehn und nicht nöthig gefunden, uns weiter darum zu kümmern. Mögen wir das obige *f* im Basse Durchgangston oder Sekunde nennen; wenn wir es nur zu gebrauchen wissen.

Warum haben wir bei *a* nicht den Quartenschritt des Basses ausgefüllt? — Dadurch wär' eine eigne Art verschobner Oktaven (1)



entstanden, noch ärger als die offnen Oktaven bei 2; denn es wären zugleich beide Aussenstimmen in Sekunden oder vielmehr Nonen einhergegangen, und das ohne alle harmonische Nothwendigkeit oder Veranlassung. Ein gleicher Fall wäre bei *e* zwischen Bass und Alt und anderswo eingetreten. Bei *d* haben wir eine Nonenfolge gesetzt. Bei dem stillen Wesen der übrigen Stimmen konnte der scharfe Wechselton im Bass unbedenklich statthaben, da der bei *a* gerügte Oktaven-Anklang hier nicht eintritt.

Warum haben wir bei *b* den Bass nicht ausgefüllt? Es wäre (man sehe oben 3) in der That nicht unzulässig gewesen; allein die Septimenfolge zwischen Alt und Bass und die Häufung der Durchgänge in drei Stimmen hätte dem Satze leicht ein gezerrtes Wesen gegeben.

Warum haben wir bei *c* und *g* nicht den Alt ausgefüllt? — Wir hätten dadurch im erstern Falle zwischen Diskant und Alt (4), im letztern zwischen Alt und Tenor (5) Quinten hervorgerufen[42].

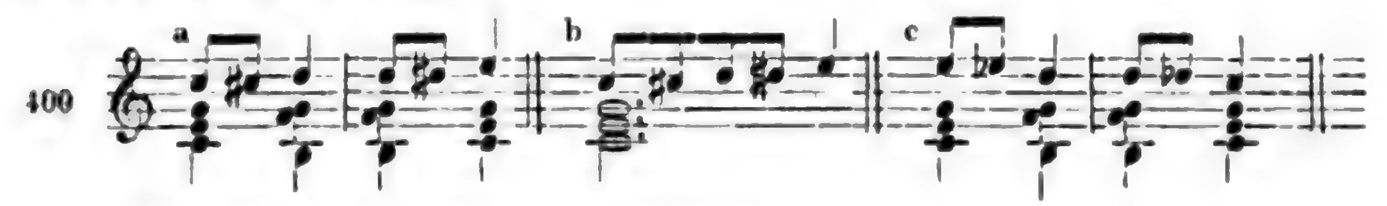
Zweiter Abschnitt.

Chromatische Durchgänge, Hülfstöne und deren Verhältniss zur Harmonie.

A. Der chromatische Durchgang.

Was wir bis jetzt erfahren, setzt uns in den Stand, jede Terz und jedes grössere Intervall mit Durchgangstönen auszufüllen. Die Durchgangstöne zergliedern alle diese Schritte.

Zergliedern wir nun ein kleineres Intervall, die Sekunde. So gut wir zwischen *c* und *e* den Mittelton *d* ergriffen, eben so gut können wir zwischen *c* und *d* den Mittelton *cis* ergreifen, folglich zwischen *d* und *e* den Mittelton *dis*. —



Dies giebt Mancherlei zu betrachten.

Erstens sind jetzt Durchgangstöne herbeigezogen, die gar nicht in die Tonart gehören. Man erinnert sich dabei an unsre frühesten melodischen Bildungen, No. 45 u. a.

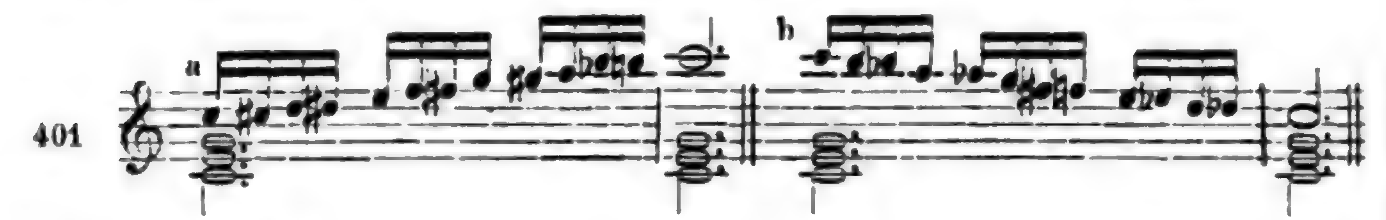
Zweitens finden sich bei *b* sogar in dem engen Raum einer Terz drei Durchgangstöne nach einander eingeführt; wir gelangen dahin, durch Fortsetzung dieses Verfahrens die ganze chromatische Tonleiter aufwärts (*a*) und abwärts (*b*)

---

42 Achtunddreissigste Aufgabe: der Schüler hat ein Paar Melodien in derselben Weise, wie früher die Vorhalte,

erst einfach,
dann mit Durchgängen im Diskant,
- - - - Alt,
- - - - Tenor,
- - - - Basse,
zuletzt - - in allen Stimmen,

soweit sie unter einander verträglich und dem Sinn oder Geschmacke des Arbeitenden (denn tiefere Beweggründe sind noch nicht vorhanden) zusagend sind, zu bearbeiten.



wie zuvor die ganze diatonische Tonleiter, zu einem einzigen Akkorde zu stellen, so dass über ihm und zwischen den harmonischen Tönen neun Durchgänge erscheinen.

Drittens aber sehen wir im Durchgange Stufen erhöht und andre erniedrigt erscheinen, die im Akkord in ursprünglicher Gestalt auftraten, z. B. *cis* gegen *c*, *es* gegen *e*. Diese Gestaltungen erinnern an die Lehre vom Querstande; man könnte einen Durchgang *cis*, der in einer Stimme gegen den Harmonieton *c* in einer andern — nicht etwa bald nachfolgend sondern gleichzeitig auftritt, querständig nennen. Allein es würde hier zutreffen, was für andre, aber verwandte Fälle der Anhang M nachweiset. Ein solcher querständiger Durchgang kann nicht verletzen, weil er in vernunftgemässer Folge erscheint und gefasst wird; er kann kein Missverhältniss in der Harmonie bewirken, denn er ist nur Bestandtheil der Melodie und nur aus ihr zu erklären und zu rechtfertigen.

Beiläufig ergiebt sich hier auch die richtige Schreibart der Durchgangstöne. Ein Durchgang, — z. B. in No. 400, *a* das *cis*, oder daselbst bei *c* das *es*, — ist nichts, als Ueberleitung des einen Melodietons *c* oder *e* in den andern, *d*; man könnte sagen: *c* dehne sich so weit aus, stimme sich so weit hinauf, bis es *d* erreiche, dessgleichen dehne sich *e* so weit aus, stimme sich so weit hinab, dass es *d* erreiche. Wenn nun nach dieser Auffassung der Durchgangston nichts als Fortsetzung des vorherigen Harmonietons ist: so muss er auch nach demselben genannt werden; also *c* stimmt sich hinauf zu *cis*, um nach *d* zu führen, *e* stimmt sich hinab nach *es*, um nach *d* zu gelangen.

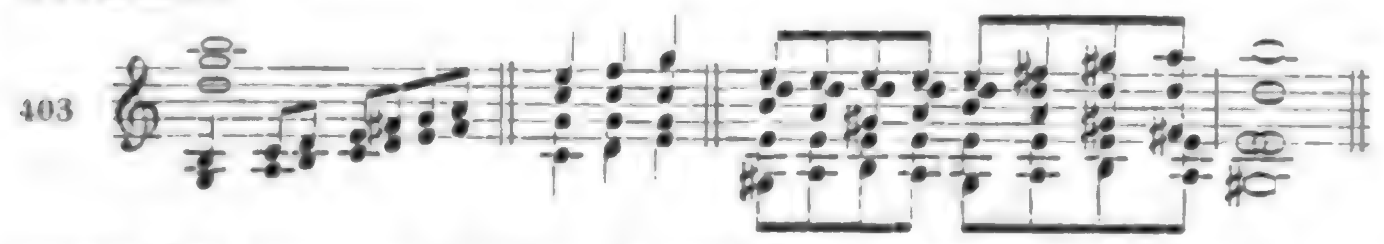
Hiernach ist in No. 401 grösstentheils verfahren. Warum ist aber gegen die eben erwiesne Regel im ersten Beispiele statt *ais b*, und im letzten statt *ges fis* gesetzt worden? — Aus folgendem Grunde. Alle Regeln der Schreibart haben nur einen Zweck: das Niederzuschreibende so leicht und sicher wie möglich darstellen zu lassen; auch die obige Regel entspricht diesem Zweck, indem sie die Durchgänge nach ihrer Herkunft benennt und damit erklärt, zugleich aber eine Anzahl Wiederherstellungszeichen spart; die aufsteigende chromatische Tonleiter z. B. fodert, mit Erniedrigungszeichen geschrieben,



nicht weniger als **zehn** Vorzeichnungen, dagegen mit lauter Erhöhungen (also streng nach der Regel) nur **fünf**, und in unsrer Weise nur **sechs** Vorzeichnungen. Nun aber würde die strenge Befolgung der Regel auf Töne führen, die der voraussetzlichen Tonart allzufremd, allzuentlegnen Tonarten angehörig wären; es könnte befremden, zu *C* dur *ais* oder *ges*, zu *A* dur *es* oder *des* erscheinen zu sehn, obwohl es der Sache nach — da die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören — ganz unbedenklich wäre. Darum allein, um das Befremdliche zu mildern, nennt man die Töne nach näher liegenden Tonarten oder Harmonien. — Die Abwägung dieser Rücksicht gegen den Vortheil der streng regelmässigen Schreibart darf in den einzelnen Fällen dem Ermessen eines Jeden anheim gegeben werden.
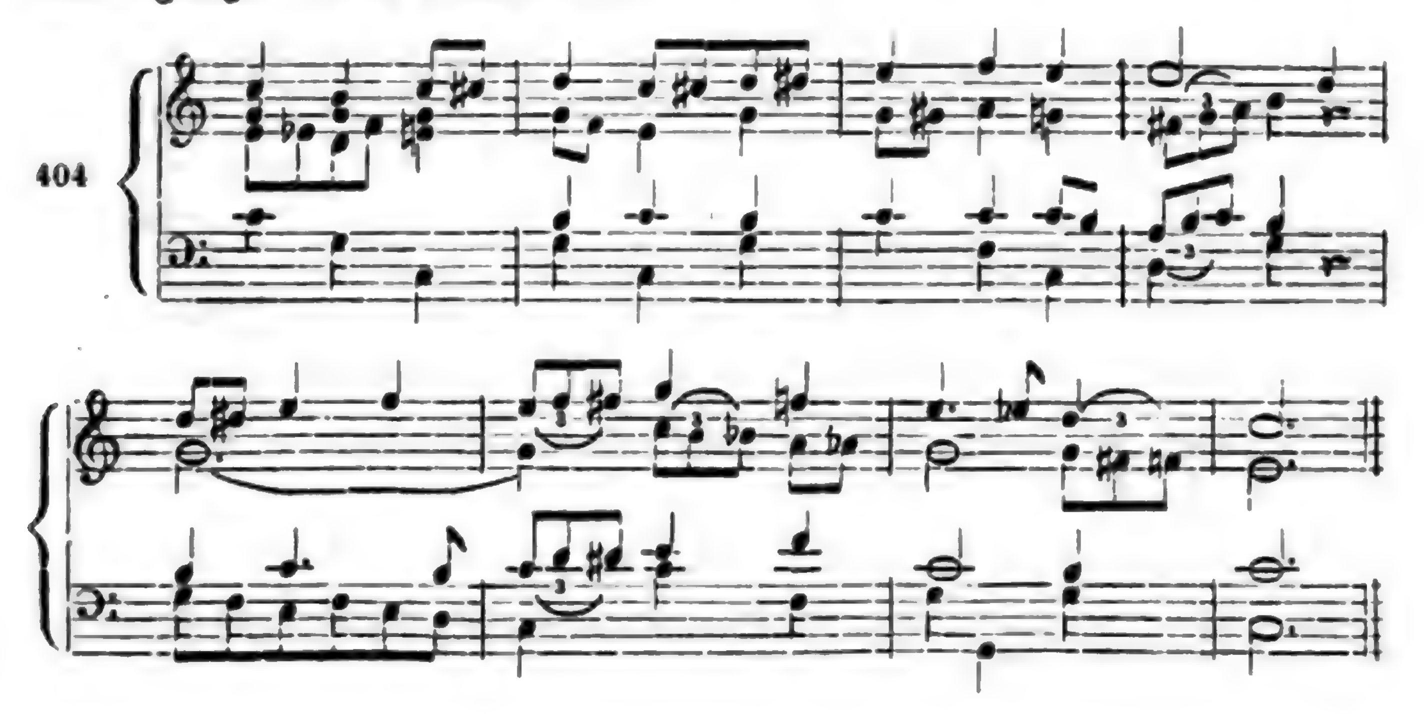
Was wir nun bisher an der Oberstimme gezeigt haben, kann in jeder andern Stimme statt finden. Man wird nur, vorzüglich in Mittelstimmen, darauf zu sehn haben, ob auch für Durchgänge, besonders für mehrere aufeinanderfolgende, innerhalb der Nebenstimmen Raum ist.

Und da die Durchgänge in **jeder** Stimme möglich sind, so müssen sie auch **gleichzeitig** in **zwei**, oder in **drei und mehr Stimmen** —
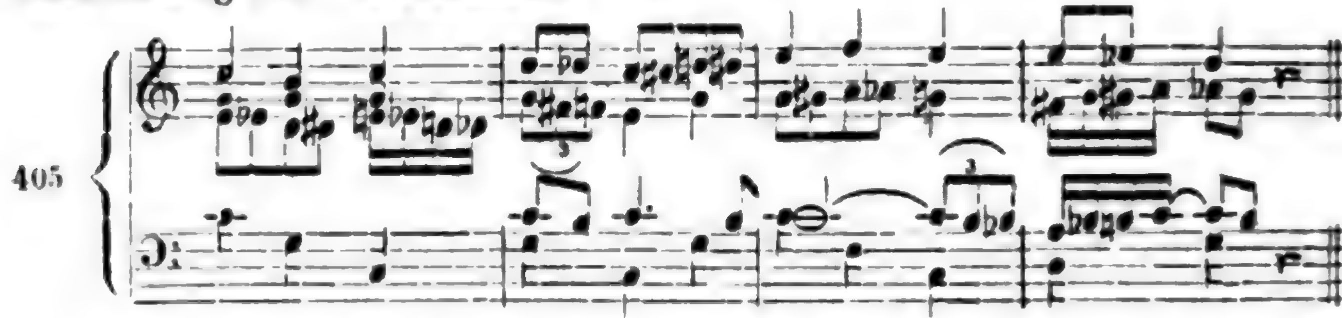


anwendbar sein; nur freilich, je mehr Durchgangstöne gleichzeitig gegen die Akkordtöne geführt werden, desto mehr werden diese verdunkelt, desto grösser ist die Gefahr, mit den fremden Tönen Verwirrung anzurichten.

Noch einmal kehren wir auf den in No. 398 schon mit diatonischen Durchgängen versehenen Satz zurück, um nun auch die chromatischen Durchgänge in ihm einzuführen.



Um den Satz reicher auszuführen, haben wir den chromatischen und diatonischen Durchgängen einige Vorhalte untermischt, dabei aber keineswegs alle möglichen Durchgänge benutzt. Denn dies würde nicht blos in falsche Fortschreitungen der Stimmen verwickeln, sondern auch den Satz mit fremden Tönen überladen und die Stimmen verweichlichen, da sich die meisten ihrer Schritte in Halbtöne auflösten. Die Bearbeitung des Vordersatzes
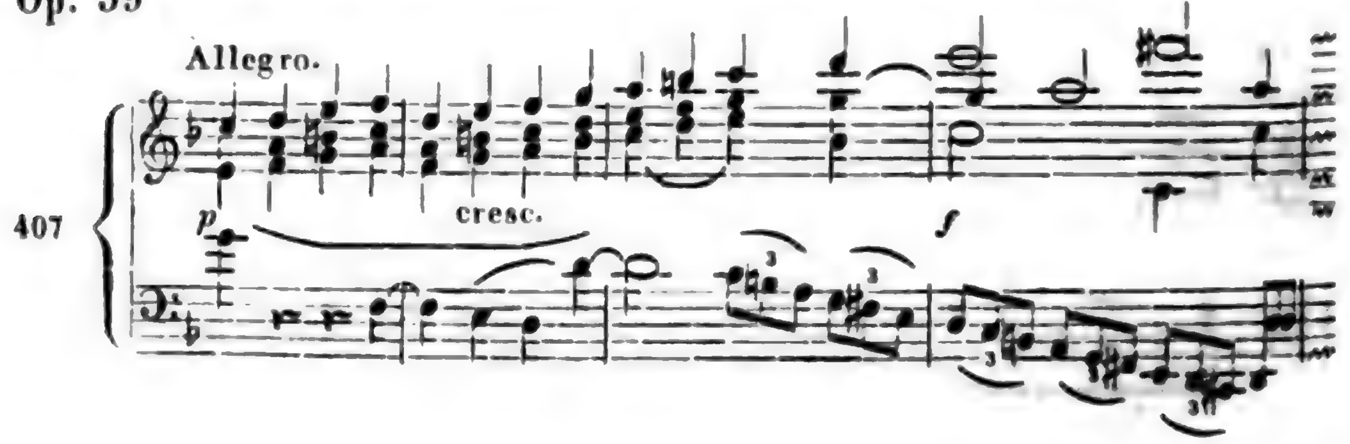


macht dies klar; man sieht, wie kleinlich besonders der Tenor im ersten Takte durch die peinliche Einzwängung der Halbtöne geworden ist.

Bei der Einführung der diatonischen Durchgänge liefen wir Gefahr, einen ursprünglich richtigen Satz durch Quintenfolgen und andre Missverhältnisse zu verderben. Bei den chromatischen Durchgängen gesellt sich noch eine neue Gefahr dazu, nämlich die Häufung fremder Töne und querständiger, oder doch gleichsam-querständiger Stimmfortschritte. Diese Anhäufung kann bis zu musikalischem Unsinn gehn, z. B. in dieser Behandlung des obigen ersten Takts, — abgesehn von den Quinten und Oktaven, —



wenn nämlich unter der Masse durchhinlaufender fremder Töne die wesentlich harmonischen Töne verloren gehn und alles Ebenmaass und Verhältniss in der Stimmbewegung verschwindet. Dagegen kann die freie, nicht überladne Führung einer Stimme durch harmonie- und tonartfremde Töne, wie dieser Satz aus Beethoven's *F* dur-Quartett Op. 59



dem Ganzen Leben und Anmuth verleihen. Der Vergleich dieses Satzes mit den vorigen erinnert uns, bei der Einführung der Durchgänge stets mit Vorsicht, mit Berücksichtigung der Nebenstimmen und mit Maass zu Werke zu gehen, damit nicht der ganze Satz überladen, oder einige Theile, oder die und jene Stimme in eine gegen andre unverhältnissmässige Bewegung versetzt werde. Schon die Arbeiten No. 398 und 404 sind von dem Vorwurf ungleicher Behandlung nicht frei zu sprechen; einzelne Stellen sind gegen andre zu reich ausgeführt. Hier ist es zur Uebung geschehn; sonst hätten wir entweder die reichern Stellen ermässigen, oder für die einfachern andre Mittel der Bereicherung suchen müssen.

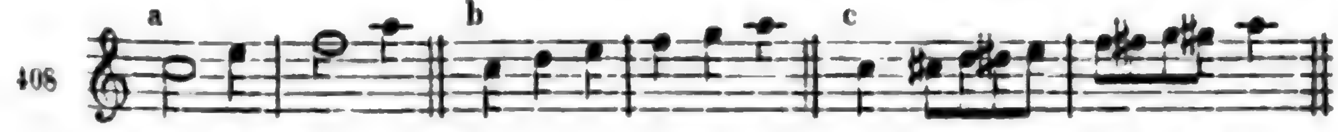
B. Der Hülfston.

Durchgänge setzen, wo sie gebraucht werden sollen, jederzeit eine Tonlücke, einen solchen Schritt voraus, der noch die Einschiebung eines Tons zulässt. Zwischen *c* und *e* konnten wir *d*, zwischen *c* und *d* konnten wir *cis* einschieben; zwischen *c* und *cis* finden wir keine Tonlücke auszufüllen, also auch nicht die Möglichkeit, einen Durchgang anzubringen.

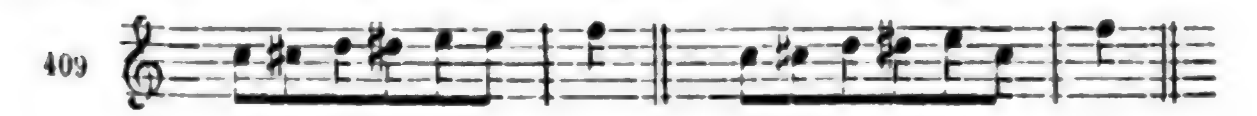
Gleichwohl kann selbst an solchen Stellen das Bedürfniss einer Ton-Einschiebung eintreten; dies erkennen wir, wenn wir erwägen, was eigentlich durch den Durchgang bewirkt wird.

Zunächst gewinnen wir durch ihn (wie im Vorhergehenden gezeigt ist) Ausfüllung grösserer Schritte durch zwischenliegende Töne. Wollen wir nicht unmittelbar von *c* nach *d*, — von *c* nach *e*, von *c* nach *g* schreiten, so füllen wir die Lücken mit den dazwischenliegenden Tönen *cis*, — *d*, — *cis*, — *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*, — oder wie uns sonst gut scheint, aus.

Sodann aber dienen Durchgänge auch zur Erhöhung der rhythmischen Bewegung. Hier z. B.
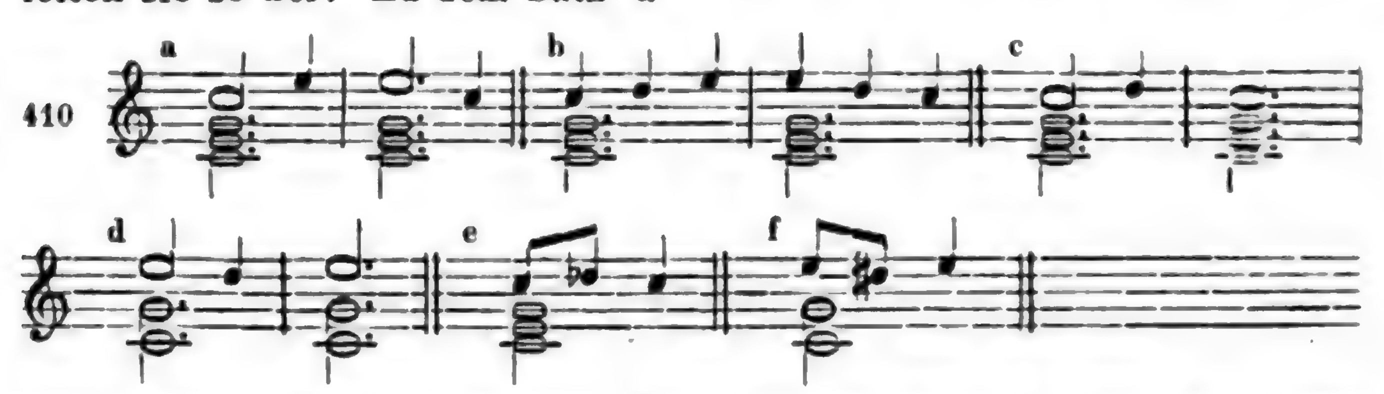


werden die Halbnoten des ersten Sätzchens *a* mit Hülfe der Durchgänge bei *b* in Viertel, bei *c* in Achtel aufgelöst, die rhythmische Bewegung wird also erhöht oder lebhafter, beschleunigter. Dies können wir aber nicht mit Durchgängen erreichen bei dem Schritte von *e* nach *f*, weil zwischen diesen Tönen kein Durchgang möglich ist. Zwar könnten wir uns durch Tonwiederholung oder durch einen harmonischen Nebenton



helfen; aber aus mancherlei Gründen kann uns Beides oft nicht zusagen; die erstere Hülfe kann bisweilen ärmlich erscheinen, die andre z. B. dadurch unanwendbar werden, dass der Bass ebenfalls von *c* nach *f* gehen sollte.

Für diese Fälle bedarf es also noch einer besondern Hülfe. Wir leiten sie so her. Zu dem Satz' *a*



machen wir bei *b* Durchgänge. Der Durchgangston *d* führt bei *b* von *c* nach *e*, aber auch (von *e*) nach *c* zurück. Folglich — führen wir ihn bei *c* gleich wieder zurück; wir gingen hier von *c* aus, um über *d* nach *e* zu gelangen, besannen uns aber unterwegs anders und kehrten zurück nach *c*. Das Gleiche ist bei *d*, *e*, *f* geschehn; bei *e* und *f* haben wir Halbtöne zu Hülfe genommen.

Dergleichen Töne heissen

Hülfstöne;

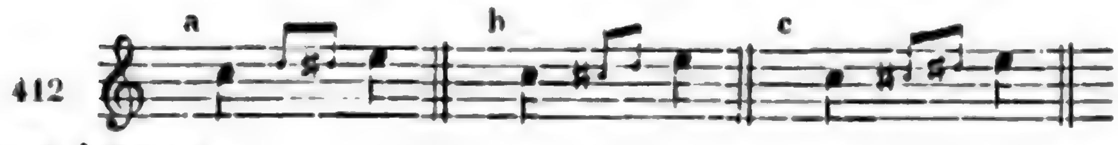
wir sehen, dass es deren von der Grösse eines Ganztons (bei *c* und *d*) und eines Halbtons (bei *e* und *f*), ferner von oben kommende oder sinkende (bei *c* und *e*) und von unten kommende oder steigende (bei *d* und *f*) giebt.

Zuvor haben wir den Hülfston blos aus dem äusserlichen Bedürfniss lebhafterer Bewegung erklärt, dabei aber seinen innerlichen Zusammenhang mit dem Durchgange wahrgenommen. Dieser letztere Punkt muss jetzt schärfer gefasst werden, er wird das Wesen des Hülfstons aufklären.

Wir haben gelernt, irgend ein weiteres Intervall, z. B. eine Quinte, erst mit den harmonischen Beitönen, dann mit den diatonischen, endlich mit den chromatischen Zwischentönen (Durchgängen) auszufüllen. Hier



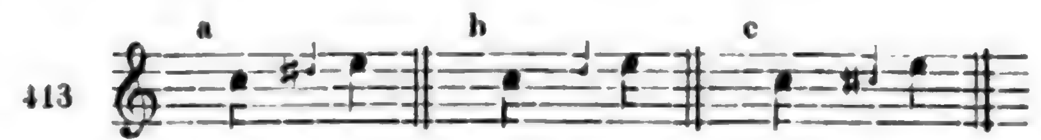
stehen diese Gestaltungen nochmals vor uns; zuletzt haben wir sechs, zuvor nur drei Zwischentöne gehabt, mithin hier nicht alle möglichen Zwischentöne benutzt, zuerst sogar gar keinen. Hieraus wird klar, dass wir nach unserm Willen und jedesmaligen Bedürfniss entweder alle, oder auch nur einige Zwischentöne sparen, z. B. von den innerhalb der Terz *c* — *e* möglichen drei Zwischentönen (*cis*, *d*, *dis*) nach Belieben keinen, oder alle drei, oder nur zwei



nehmen können.

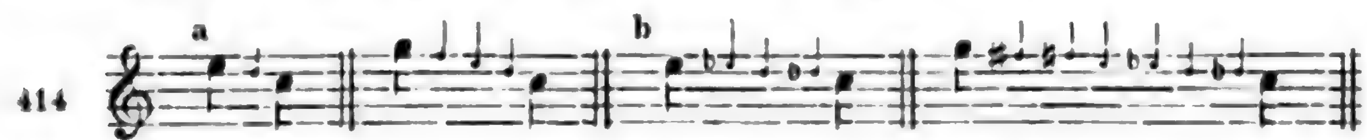
Aber welche werden im Allgemeinen am zweckmässigsten beibehalten? — Der Zweck des Durchgangs ist, in den Folgeton hineinzuführen. Er muss sich also diesem Ton auf das Engste anschliessen; dies ist oben bei *a* der Fall, wo der Durchgang einen ganzen Ton über dem Anfange beginnt und dann auf das Fliessendste, durch lauter Halbtöne, in den Folgeton hineinführt. Die zweite Form (*b*) zeigt den Durchgang mehr an dem Anfangs- als Folgeton haftend, eher zögernd, gleichsam sich entfernt haltend von seinem Ziele, als fördersam hineinführend; die dritte Form (*c*) widerspricht mit beiden Durchgangstönen der voraussetzlichen Tonart, und erscheint insofern als befremdlich und im Allgemeinen unannehmbar.

Mit gleichem Rechte können wir also auch nur einen der Durchgangstöne beibehalten. Dies wird dann am besten der zunächst am Ziele
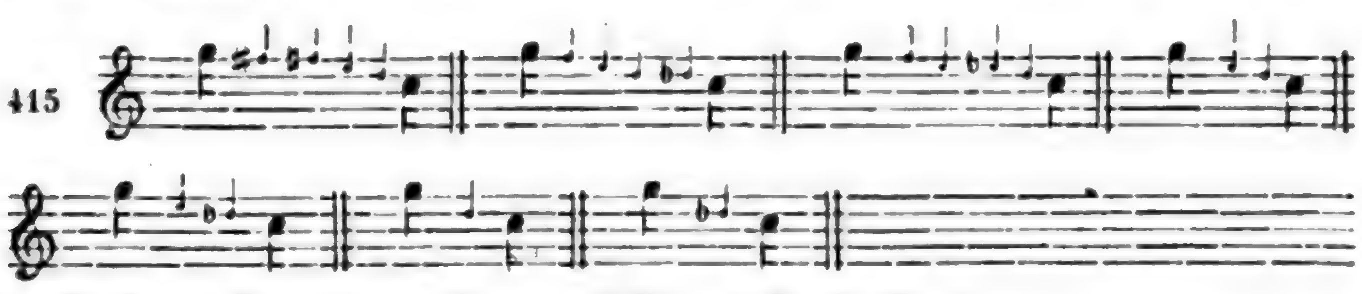


liegende sein, also entweder der Halbton davor (*a*) oder der Ganzton (*b*), am wenigsten der entfernteste, bei *c* sich zeigende. Denn dieses *cis* führt gar nicht von *c* nach *e*, sondern nach *d*; es kann nicht *c* und *e* vermitteln, denn es ist nicht die Mitte von ihnen.

So verhält es sich auch im Hinabsteigen. Von der höhern Terz oder Quinte zum Grundton hinab haben wir bekanntlich folgende diatonische (*a*) und chromatische (*b*) Durchgangsfolgen, —
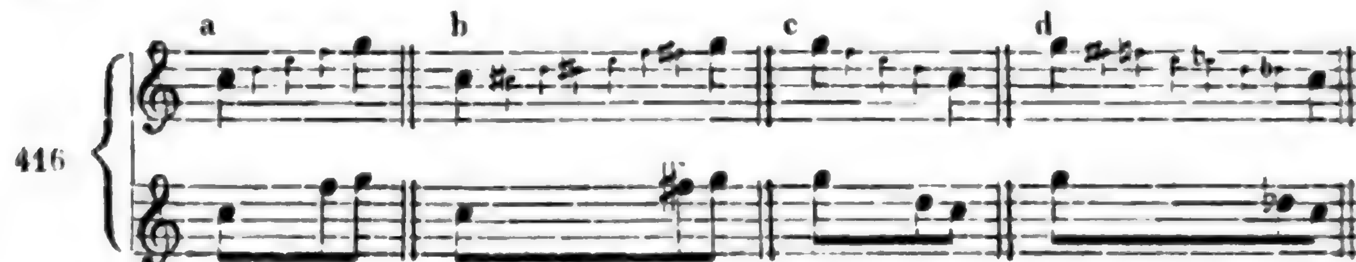


die harmonischen Beitöne mit zugerechnet. Aus diesen Tonreihen können wir nach Belieben einen Theil wählen, den andern weglassen, statt der letzten Tonreihe z. B. folgende verkürzte Tonfolgen setzen, deren letzte



endlich als Rest einen blossen Hülfston übrig lässt.

Während nun die vollständigern Durchgangsfolgen, wie No. 414 zeigt, die Tonfolge kleiner gliedert und damit fliessender macht, zieht sich bei Hülfstönen (die wir uns jetzt als unvollständig gewordne Durch-

gangsfolgen vorzustellen gelernt) die verknüpfende und verschmelzende Wirkung des Durchgangs in den einen übrig gebliebnen Ton zurück. Hier —

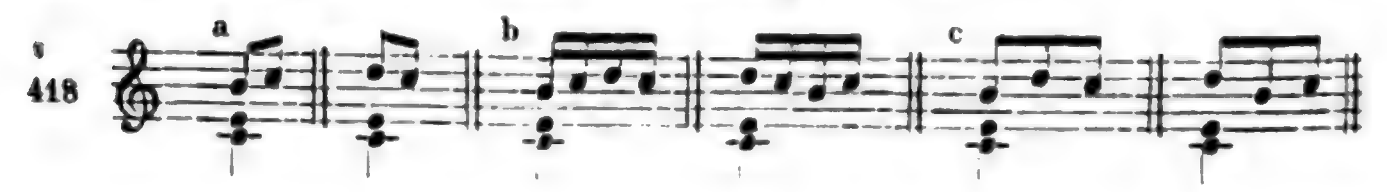


sehn wir im zweiten System Hülfstöne, die sich als Rest aus den im ersten System auftretenden Durchgangsfolgen darstellen. Die Bedeutung der Hülfstöne wird hier klar; der Hülfston führt glatt in den folgenden Melodieton hinein, während er sich vom vorhergehenden losgelöst und fremd (gleichsam entfremdet) zeigt, ja bei längerm Anhalten — man gebe z. B. den Melodietönen *c*, *g* Viertel-, den Hülfstönen *f* oder *fis* Halbtaktsgeltung — schroff gegen ihn auftritt. Folglich wird im Allgemeinen für steigende Hülfstöne der hinaufführende Halbton (oben bei *b* das *fis*) vor dem Ganzton (oben bei *a* das *f*) den Vorzug verdienen, denn der erstere reisst sich vom Vorton und der Tonleiter scharf ab und drängt sich in den folgenden Ton hinein, entspricht aber damit dem schon S. 22 bezeichneten Karakter hinaufsteigender Tonfolge. Dagegen würde für den sinkenden Hülfston im Allgemeinen der der Tonleiter angehörige Vorton (oben bei *c* das *d*) dem beruhigenden Sinn hinabsteigender Tonfolge gemässer erscheinen, als der fremd und losgerissen auftretende Halbton (oben bei *d* das *des*), der den milden Sinn des Hinabsteigens in das Schmerzliche verziehen würde. Der Sinn der ausnahmsweisen Wege (oben *a* und *d*) ist hiermit ebenfalls erläutert. —

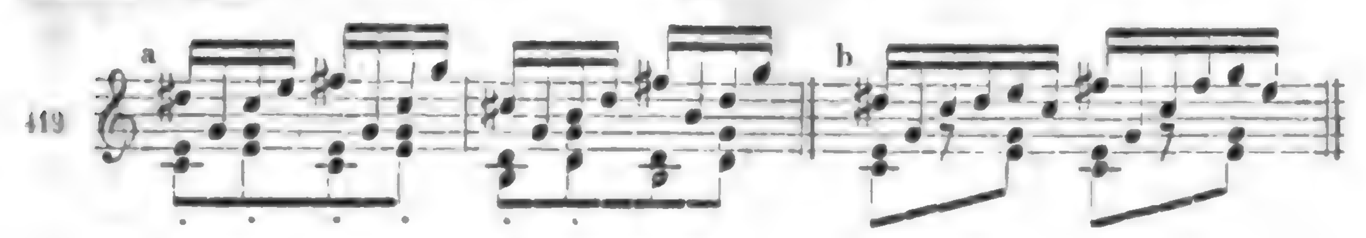
Nun aber besitzen wir einmal Hülfstöne von unten und oben, beide harmoniefremd, beide ihr Ziel im folgenden der Harmonie zugehörigen Ton findend. Folglich hat es kein Bedenken, sie beliebig zu verwenden, die steigenden zu steigender, die sinkenden zu sinkender Tonfolge, wie hier



bei *a*; oder auch umgekehrt, wie bei *b*. Folglich können wir ferner einem sich wiederholenden Harmonieton einmal einen Hülfston von unten, einmal einen von oben vorsetzen, wie hier



bei *a*, können Beides verbinden, wie bei *b*, ja können beide Hülfstöne, wie bei *c*, aneinanderreihen und den lösenden Harmonieton erst dann folgen lassen. Im letztern Falle bleiben wir länger in der Gespanntheit, die jeder harmoniefremde Ton bewirkt, weil erst nach dem zweiten fremden Ton die Lösung folgt; die Auflösung ist verzögert. Dasselbe geschieht, wenn zwar gleich nach einem Hülfston Harmonietöne folgen, nicht aber der Harmonieton, nach welchem der Hülfston hinstrebte. Hier



bei *a* strebt *dis* nach *e*, *fis* nach *g* u. s. w.; zwischen Hülfston und Auflösung schieben sich aber Harmonietöne ein; bei *b* folgt den Harmonietönen die Wiederholung des Hülfstons, und verspätet die Lösung noch um einen Moment; es wären noch mehr Zwischenschiebungen möglich.

Beiläufig erkennen wir hier, dass die bekannten sogenannten Manieren:

Vorschlag, von oben oder unten,

Doppelvorschlag, von oben und unten, oder von unten und oben,

Triller, bekanntlich ein mehrmals, rasch und gleichmässig wiederholter Vorschlag, — bei längerer Dauer durch einen Nachschlag (Doppelschlag) abgerundet,

Doppelschlag, die Verbindung eines Vorschlags von oben mit einem andern von unten (oder umgekehrt) mit zwischengesetztem Hauptton,

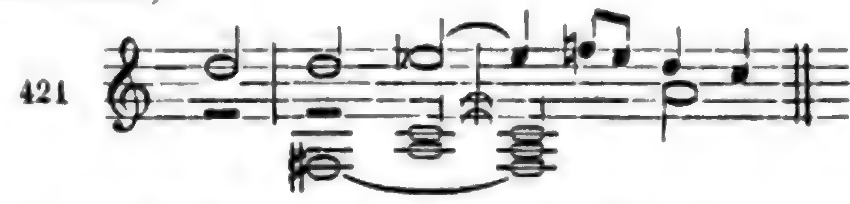
und all' ihre Unterarten nichts sind, als einfache oder gehäufte, wiederholte Hülfstöne. Sie sind den wesentlichen Melodietönen zugesetzt, erscheinen insofern als Nebensache, und werden daher gewöhnlich mit kleinerer Schrift notirt. Allein man sieht leicht ein, dass sie im Sinn eines Tonstückes wesentlich bedeutsam sein können, — und nur desswegen dürfen die andern Töne wesentlich genannt werden, weil sie zu der natürlichen Grundlage des Ganzen, der Harmonie, gehören; daher man jene Töne ebenfalls mit grössern Noten aufgezeichnet findet, und besonders in den Werken neuerer Zeit, wo sie mehr mit Bedeutung, zu bestimmtem Zwecke gesetzt werden, während sie in ältern Werken (namentlich vor C. P. E. Bach und Joseph Haydn) mehr willkührlich, als »Agrémens«, als beiläufige Ausschmückungen, erscheinen.

C. Verhältniss zur Harmonie.

So gewiss die chromatischen Durchgänge durch ein scheinbar querständiges Verhältniss gegen die Harmonie (No. 400, 401) kein Bedenken erregen, so gewiss ist dies auch hinsichts der Hülfstöne der Fall. Stellen wie diese

420 

in denen *fis* gegen *f*, *g* gegen *gis* auftreten, oder diese ähnliche aus Mozart's Don Juan,

421 

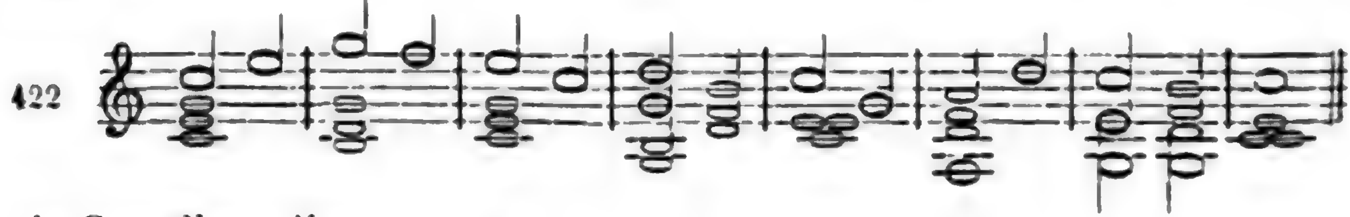
in der *f* gegen *fis* auftritt, enthalten allerdings einen schärfern Widerspruch zwischen Hülfston und Harmonieton, keineswegs aber einen absolut verwerflichen.

Dritter Abschnitt.

Gebrauch der Durchgänge und Hülfstöne.

Der ganze vorhergehende Abschnitt war theoretischen Mittheilungen gewidmet; der gegenwärtige bringt die Anwendung der gewonnenen neuen Gestaltungen in Verein mit den S. 287 schon abgesondert bearbeiteten diatonischen Durchgängen.

Es bedarf dazu nur einer flüchtigen Anweisung, zu der folgender Satz

422 

als Grundlage dienen mag.

Wir beginnen unsre Arbeit mit der

A. Figurirung der Oberstimme,

und zwar zuerst mit diatonischen Durchgängen und Hülfstönen.

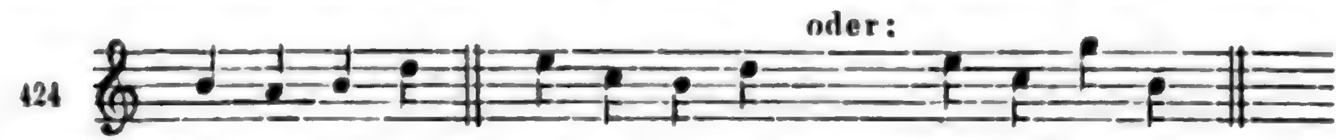
423 

Der erste, fünfte und sechste Takt bedürfen keiner Erklärung; sie enthalten, ausser den Urtönen der Melodie, diatonische Durchgänge und Wechseltöne.

Die Viertelbewegung im ersten Takte lud zur Fortsetzung ein; man hätte im zweiten Takte zweimal *g* und zweimal *f*, oder dreimal *g* und einmal *f* schreiben können; die harmonische Figurirung erschien wenigstens etwas anziehender.

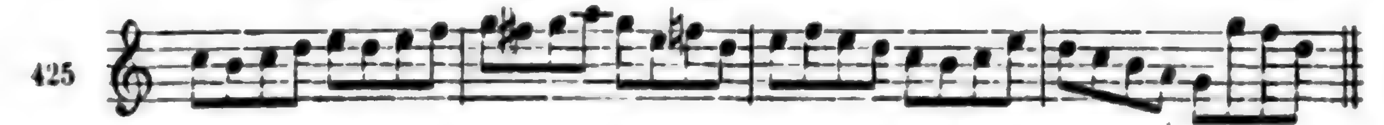
Nun war im dritten Takte Viertelbewegung noch nothwendiger geworden. Man hätte dreimal *e* und dann *c* schreiben können; statt des zweiten *e* erschien der Hülfston *d* weniger einförmig. Es ist so die Figurirung eines einzelnen Tones entstanden, aus dessen Wiederholung und einem Hülfstone gebildet.

Der vierte Takt ist Nachahmung des dritten; mannigfacher und etwas schwunghafter hätte sich dieser und der siebente Takt etwa so



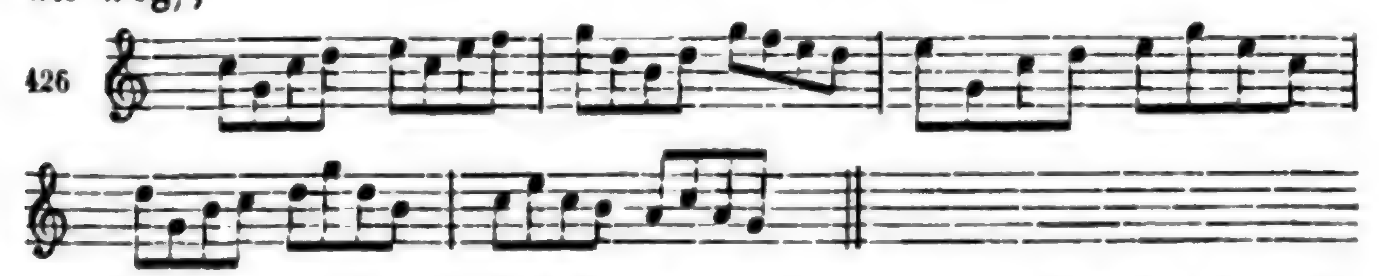
darstellen lassen; die dadurch nöthigen Aenderungen in der Begleitung verstehn sich von selbst.

Benutzen wir den Gedanken, dass ein einziger Ton durch Wiederholung und Umschreibung figurirt werden kann: so bietet sich aus No. 423 folgende tonreichere Gestaltung,



deren Vollendung und Begleitung, wie auch die der folgenden Beispiele, dem Schüler überlassen wird. Auch die freiere Bildung der beiden letzten Takte, so wie die allmählige Auffindung und Herausbildung ähnlicher Gestaltungen bedarf keiner Erläuterung.

Von diesen unmittelbar an der Melodie der Oberstimme haftenden Gebilden wenden wir uns zur harmonischen Figurirung; wir bereichern die Oberstimme mit Tönen aus der zum Grunde liegenden Harmonie. Zunächst würde sich etwa diese Weise ergeben (die Begleitung lassen wir weg),
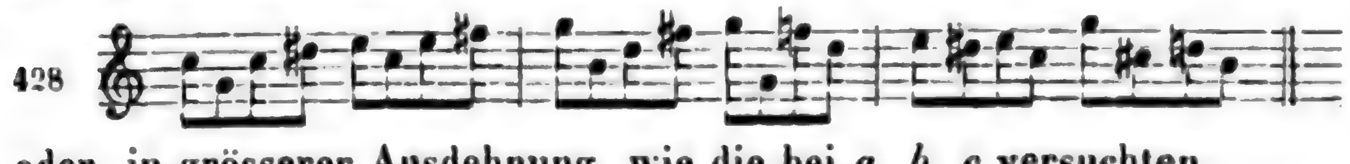


die ausser den harmonischen Beitönen nur diatonische Durchgänge enthält. Wir schreiten von ihr zu chromatischen Durchgängen fort:
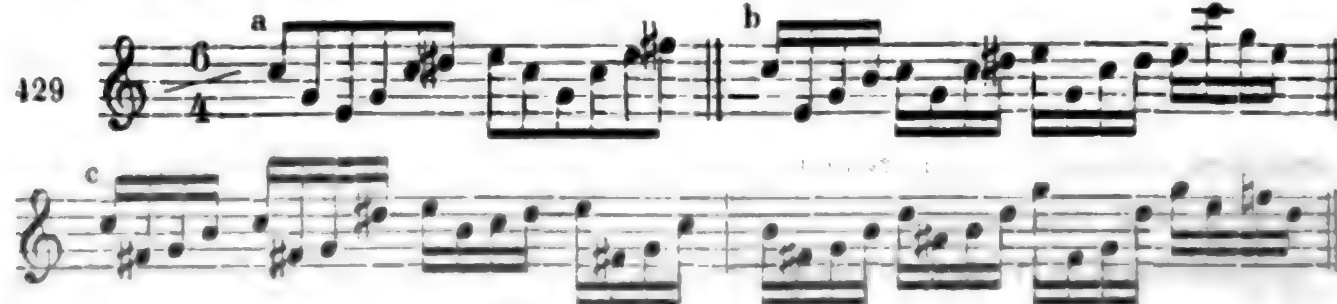


und haben dabei zum ersten Male mannigfaltigere Rhythmisirung erlangt. — Nur im Vorbeigehn erinnern wir an die reichen und mächtigen Mittel, die der Rhythmus darbietet und die bis auf No. 426 in unsern jetzigen Arbeiten noch unbenutzt liegen, während wir schon in den ersten Abtheilungen (von der ein- und zweistimmigen Komposition) erkannt haben, wie der Rhythmus die einfachste Tonfolge vervielfältigen kann.
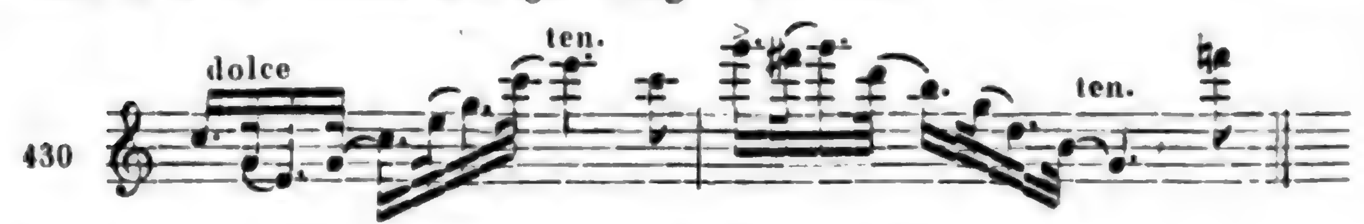
Wollen wir chromatische Durchgänge wie in No. 419 mit harmonischen Beitönen und der gleichmässigen Weise von No. 426 vereinen: so ergeben sich Bildungen, wie diese:
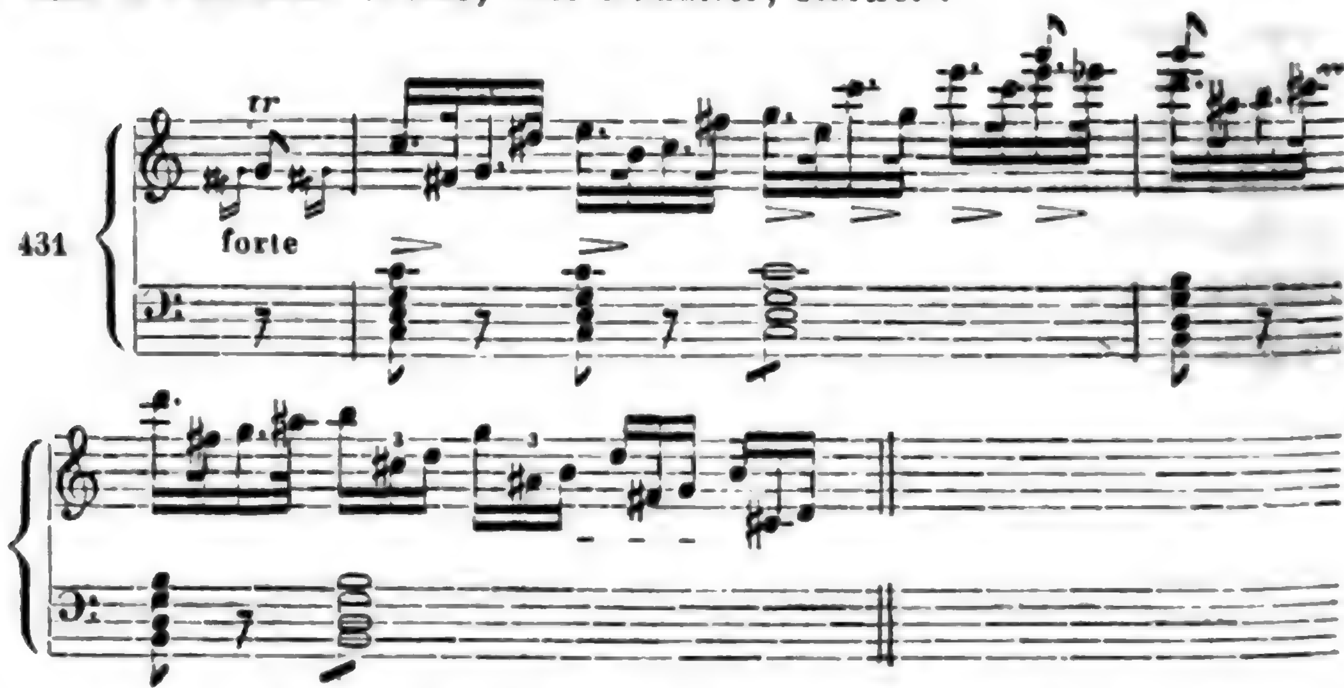


oder, in grösserer Ausdehnung, wie die bei *a*, *b*, *c* versuchten,



oder in weit erstreckter Figurirung wie diese:



oder in ähnlicher Weise, aber lebhafter, stärker:



und was der Umgestaltungen und reichern Ausführungen mehr sind, die sich bald näher zum Thema halten, bald häufiger oder entschiedener von ihm abgehn, bald ein einziges Motiv festhalten, bald unter zwei und mehr Weisen wechseln.

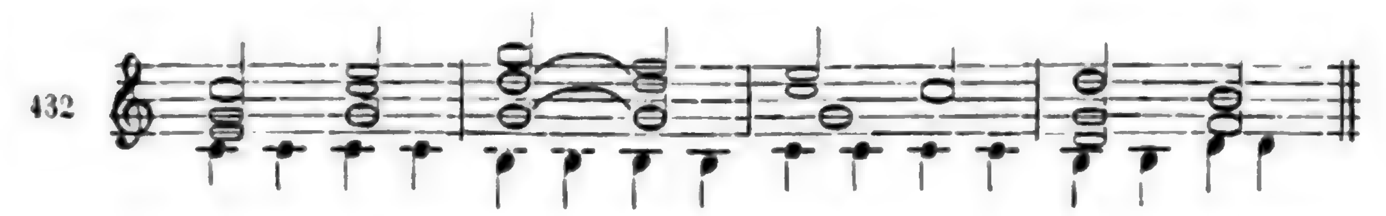
Der aufmerksame Schüler sieht bald, dass die wenigen von No. 423 bis 431 gegebnen Entwickelungen nur einzeln aufgegriffne Andeutungen aus einer geradezu unerschöpflichen Menge von Figurirungen sind, die sich aus harmonischen Beitönen, eigentlichen und uneigentlichen Durchgängen ergeben, und die den einfachsten Satz zu reichster Melodiequelle werden lassen. Auch die Entwickelungen, welche sich in der ersten Abtheilung, in der einstimmigen Komposition ergaben, konnten unerschöpflich genannt werden, mussten aber der Harmonie entbehren. Jetzt haben wir auf doppeltem Grunde, nämlich der diatonischen Tonleiter und der Harmonie, dieselbe Beweglichkeit, denselben Gestaltenreichthum der Melodie wieder erlangt; — aber in Verbindung mit Harmonie, und von ihr gestützt.

Da wir uns schon auf den Punkt erhoben haben, in der Harmonie nicht mehr abstrakte Akkorde, sondern vereinigte Stimmen zu erblicken, so kann die im Obigen angeschaute Figurirung eben so wohl auf eine Mittelstimme oder den Bass, als auf die Oberstimme angewendet werden. Wir wenden uns zuerst zu der

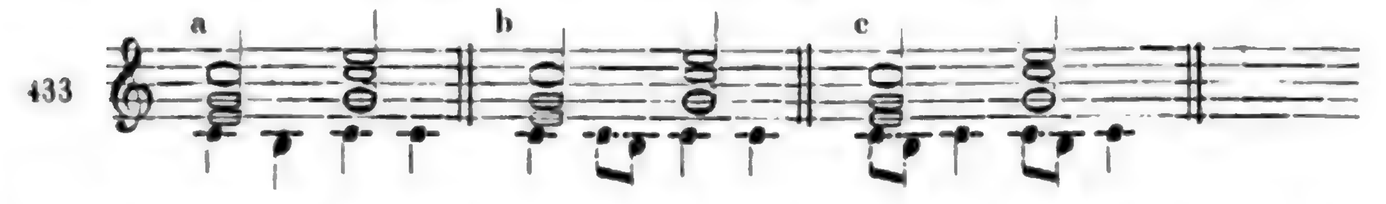
B. Figurirung des Basses,

denn dieser ist als Aussenstimme (S. 83) freier Bewegung offenbar fähiger, als Mittelstimmen, die zwischen Ober- und Unterstimme eingezwängt sind.

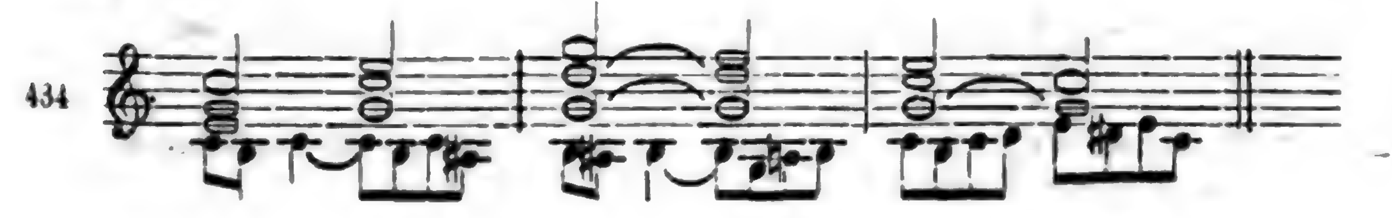
Gehen wir auf No. 422 zurück, so finden wir einen an melodischer Bewegung so armen Bass, dass wir vorerst nichts mit ihm anzufangen wüssten, als etwa lebhaftere Rhythmisirung.



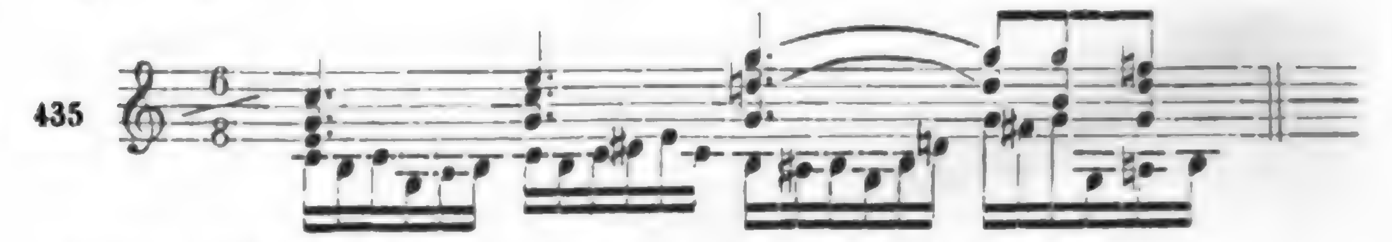
Um diesem dürftigsten Anfang aufzuhelfen, könnte man einen Hülfston statt der blossen Tonwiederholung (*a*) oder nebst ihr (*b*)



auf dem zweiten Takttheil, oder auf dem ersten (*c*) einführen, und mit einem andern Hülfstone, der ebenfalls unter dem Hauptton anzubringen wäre,
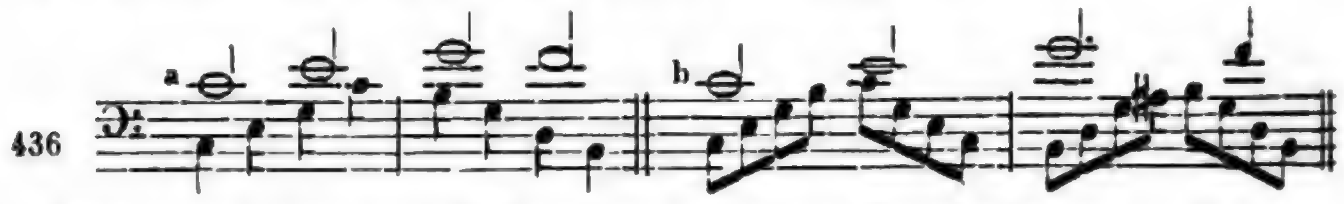


den ersten und zweiten Takt und Akkord verbinden. Eine der weitern Entwickelungen aus diesen in No. 433 so gering erschienenen Motiven wäre diese,

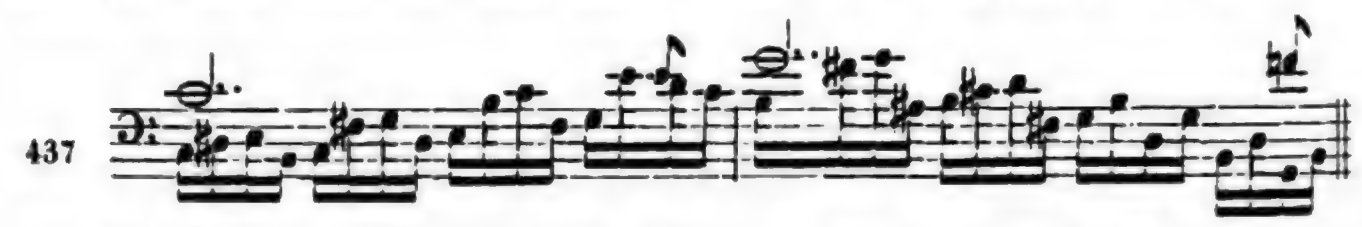


der sich anziehendere und reichere leicht anschlössen.

Wollen wir aber die melodische Grundlage, die der Bass von No. 423 darbietet, verändern; so würden wir in der harmonischen Figurirung das Mittel finden, zu reicherer Grundlage zu gelangen. Wir würden den Bass zunächst etwa in dieser Weise*



anlegen, und dann mit Hülfe aller Arten von Durchgängen, z. B.



zu weitern und weitern Gestaltungen ausführen. Man erkennt, dass diese Figurirung aus No. 436, *a* hervorgegangen ist, jedoch nicht ohne Veränderung der Grundlage, die zu No. 437 zunächst so



geheissen haben würde; es zeigt sich wieder, wieviel Zwischengestalten hier übergangen sind. Eine näher liegende Entwickelung aus No. 436, *b* würde diese



sein. Vergleichen wir diese mit ihrem Vorbilde, so sehen wir, um wieviel einfacher und folgerechter sich die nähern Entwickelungen gestalten, und um wieviel losgebundner, reicher und willkührlicher die entferntern.

Es ist nicht zu leugnen, dass diese freiern Gestaltungen oft überwiegenden Reiz vor den strenger an der Grundlage oder am ersten

---

* Die übergesetzten Noten sind Andeutungen der Oberstimme, die eine Oktave höher liegt, als diese Noten.
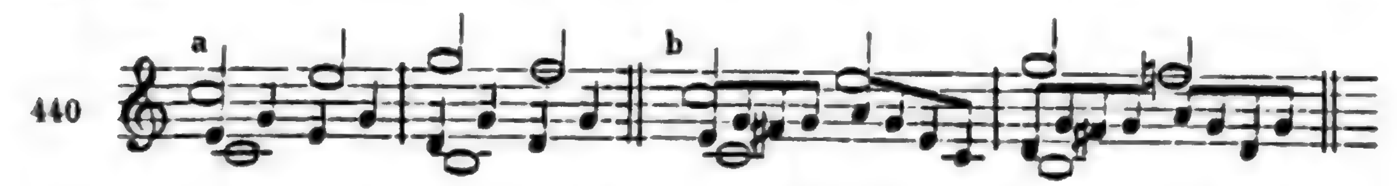
Motiv festhaltenden voraus haben. Der Schüler darf sich aber diesem verlockenden Reize nicht zu früh hingeben, sondern muss in stetigem Fortbilden treu beharren, bis ihm folgerechte Ausbildung einer einzigen Grundgestalt und damit innere Einheit im Bilden auch in diesen Formen ganz sicher zu eigen geworden ist. Er sichert damit seinen künftigen Werken Haltung, und seinem Erfindungsvermögen unglaublich reiche Entwickelung.

Nur wenig bleibt über die

C. Figurirung einer Mittelstimme

noch zu bemerken.

Zunächst steht uns dabei der enge Raum im Wege, der einer Mittelstimme in der Regel gewährt werden kann. Wir müssen also entweder die Stimmen weiter auseinanderlegen, oder beide Mittelstimmen (wie früher in No. 219, *c*) in eine einzige zusammenziehn. Auf letzterm Wege könnten wir aus No. 423 zunächst die Gestalt bei *a*, dann die bei *b*,



und viele ähnliche hervorrufen; auf ersterm Wege könnten Gebilde, wie dieses —



gefunden werden.

Diese Andeutungen genügen, alle Gestalten des Durchgangs im Verein mit denen der harmonischen Figurirung bis zu höhern Aufgaben zu üben, und dadurch es in Melodie- und Figuren-Erfindung zu höherer Vollkommenheit zu bringen[43].

Gleichwohl empfehlen wir dem eifrigen Schüler eine letzte Uebung, die ihm zwar nicht hier, desto mehr aber bei den künftigen polyphonen Arbeiten (über die der zweite Theil das Nähere mittheilt) zu Statten kommen wird. Es ist nichts andres, als die

Anwendung von Durchgang und Hülfston, harmonischer Figuration und Vorhalt auf Harmoniegänge.
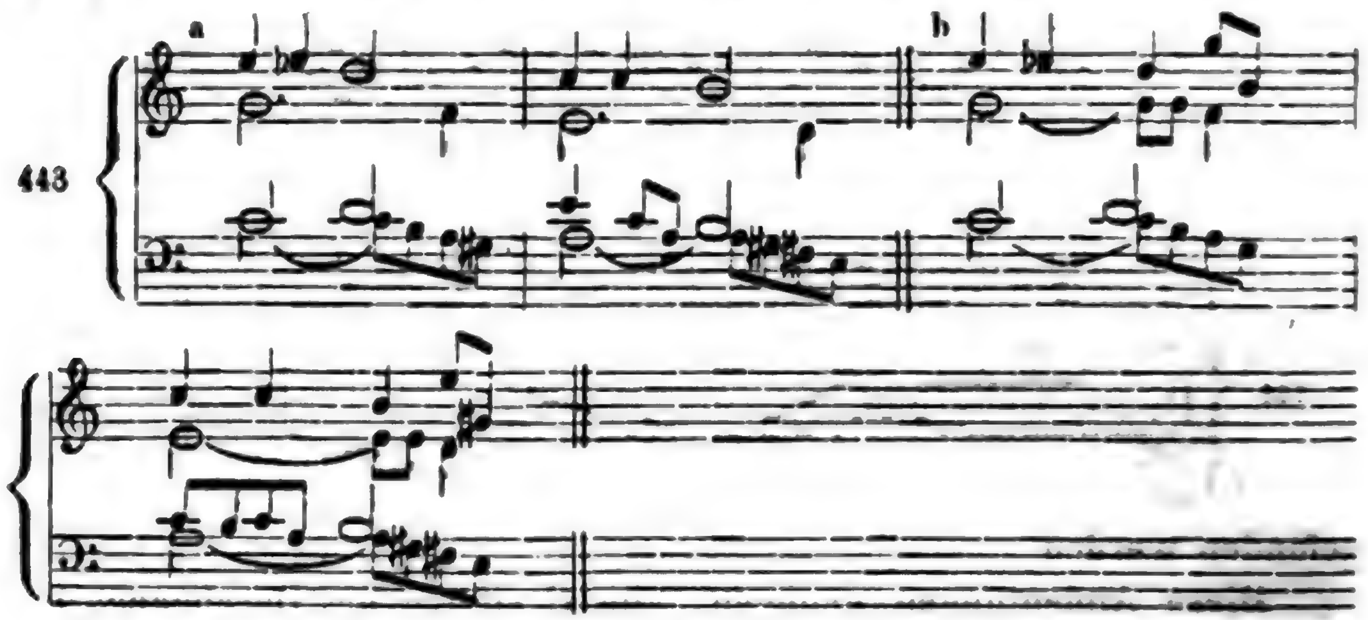
---

43 Neununddreissigste Aufgabe: Durcharbeitung einer kürzern und einfach geführten Uebungsmelodie nach den oben gegebenen Andeutungen.

Diese Arbeit kann bei der Gleichmässigkeit der harmonischen Unterlage, die sich in den Gängen darbietet, nicht anders als leicht sein. Wir geben daher nur zur Anregung wenige Beispiele, die sich abermals an den S. 150 u. f. benutzten Gang knüpfen.

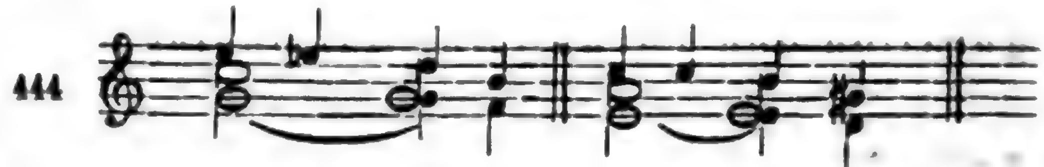
In diesem Gange geht der Bass einen Schritt um den andern eine Quarte, die dritte Stimme eben so eine Terz abwärts, im Uebrigen alles diatonisch. Füllen wir diese Schritte, die uns zuerst auffallen, mit diatonischen Durchgängen aus.



Warum haben wir ausser den beabsichtigten Durchgängen bei *a* noch der Oberstimme Vorhalte gegeben? — Weil die Durchgänge gegen die Oberstimme sonst Quinten gebildet hätten. In *b* werden alle drei obern Stimmen aufgehalten. Versuchen wir, der Oberstimme Durchgänge einzuschalten; es können dies natürlich nur chromatische sein.

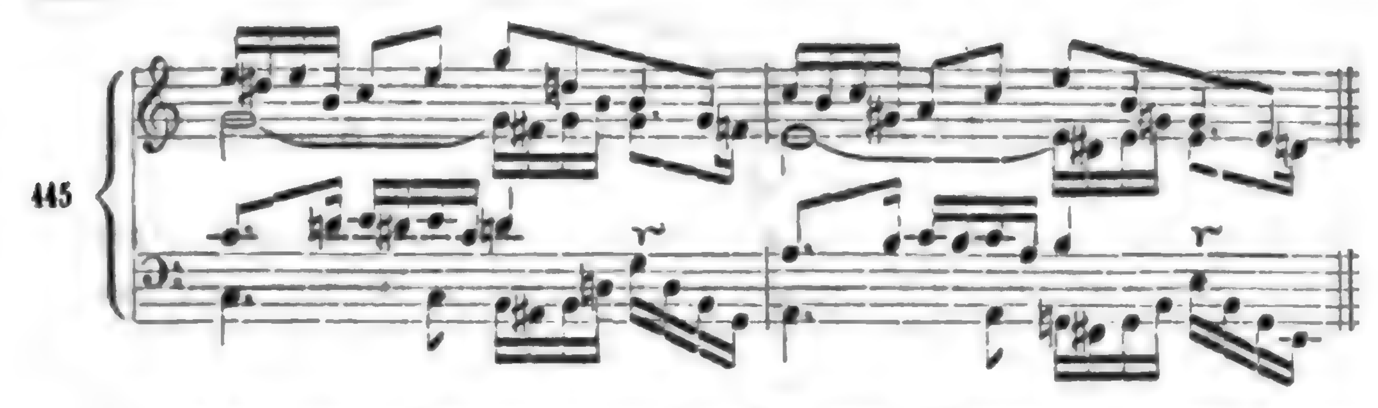


Wir haben nicht, wie in No. 442, mit der zweiten Stimme von *c* nach *h* gehn können, weil sonst zwischen ihr und dem von *c* durch *h* gehenden Bass Oktaven entstanden wären; auch von *c* aufwärts nach *d* hätte die zweite Stimme nicht gehn dürfen, um nicht die Rückkehr des chromatischen Durchgangs in die Harmonie zu verdunkeln. Daher sind die Mittelstimmen gegen einander verwechselt (umgekehrt), die zweite ist dritte Stimme und die dritte Stimme aus No. 442 ist zweite geworden; man hätte auch die Oberstimmen so



und die Bassstimme wie in No. 443, *b* führen können.

Hier hat die Bewegung einer Stimme die der andern herbeigezogen. Eben so wohl kann aber ein Figuralmotiv aus freiem Entschlusse durch mehrere oder alle Stimmen geführt werden, — und zwar entweder ein einzelnes Motiv, oder verschiedne mit einander abwechselnde. Ein letztes Beispiel diene als Fingerzeig auf die reichsten und mannigfachsten Gestaltungen, die der forschende Schüler hier ausfindig machen kann.

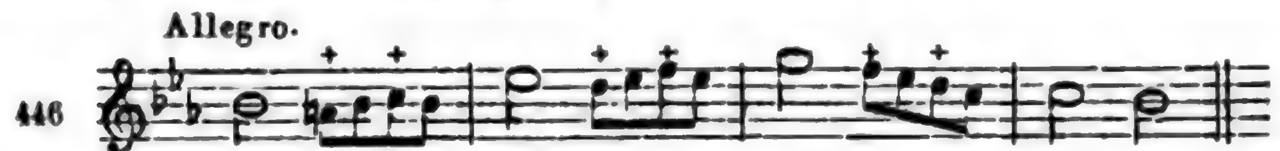


Die vier ersten Sechszehntel des Diskants können als Hauptmotiv gelten; sie werden im Tenor ziemlich genau, im Alt und Bass weniger getreu wiederbenutzt; in allem Uebrigen geht jede Stimme ihren eignen freien Weg. Damit gestaltet sich der erste Takt zu den beiden ersten Akkorden des Gangs und kann im Ganzen als ein grösseres Motiv angesehn werden, das die folgenden Takte weiterführen[44].

Vierter Abschnitt.

Behandlung von Melodien, unter Annahme eines Theils ihrer Töne als Durchgänge und Hülfstöne.

Wenden wir noch einmal, wie S. 284 bei Gelegenheit der Vorausnahmen und Vorhalte, den Blick auf unsre frühern Melodien, so erkennen wir, wie weit mannigfaltiger und lebendiger sie sich hätten gestalten und behandeln lassen, wär' es uns damals möglich gewesen, neben den Akkordtönen auch harmoniefreie Töne zu verwenden. Eine Melodie, wie jene volksthümlich gewordne aus Weber's Freischützen,



würde, wollte man nach unsrer bisherigen Weise jedem Ton einen Akkord anhängen, lächerlich beladen einhergehn.

---

44 Vierzigste Aufgabe: Ausführung einiger Gänge nach obigen Andeutungen am Instrument, — nöthigenfalls mit Aufzeichnung des Gangmotivs.

Die Uebung muss zu verschiednen Zeiten, mit ruhigem Fortschritt vom Leichten zum Schwerern unternommen werden.

Von jetzt an haben wir bei jeder Melodie zu erwägen,
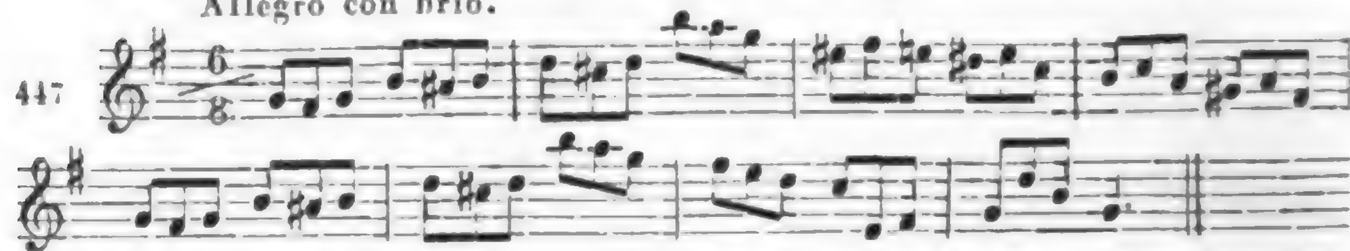
1. welche Töne besser harmoniefrei zu lassen,
2. welche besser — oder nothwendig als Bestandtheile der Harmonie zu behandeln sind.

Nothwendig müssen diejenigen Töne als Harmonietöne aufgefasst werden, deren wir bedürfen, um die für Konstruktion und Zusammenhang der Modulation nöthigen Harmonien einzuführen. Wieviel und welche Töne ausserdem als Bestandtheile der Harmonie oder als Durchgangs- und Hülfstöne gelten sollen, das hängt — bis sich tiefere Beweggründe geltend machen — vom Ermessen des Arbeitenden ab.

Nur das Eine sei als vorläufiger Wink gesagt:

je mehr Akkorde verwendet werden, desto beladner und schwerer wird der Satz, — je weniger, desto leichter und beweglicher.

Betrachten wir zu weiterer Verständigung diese Melodie, —
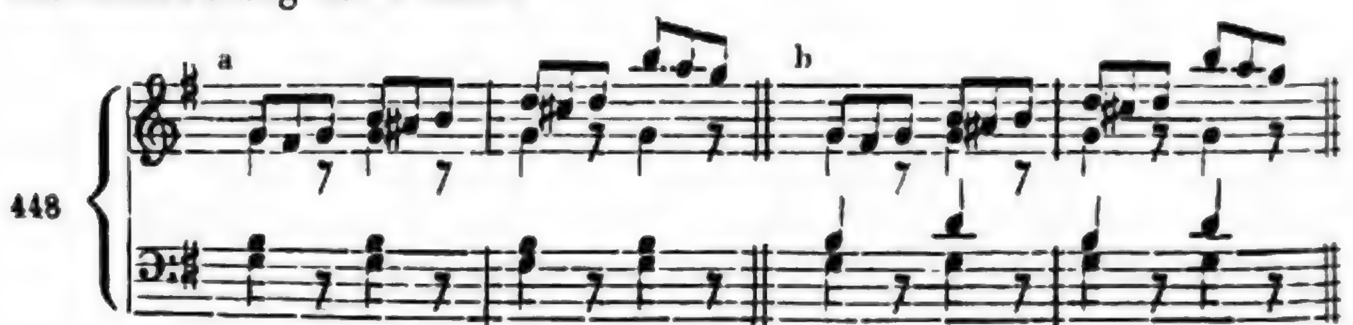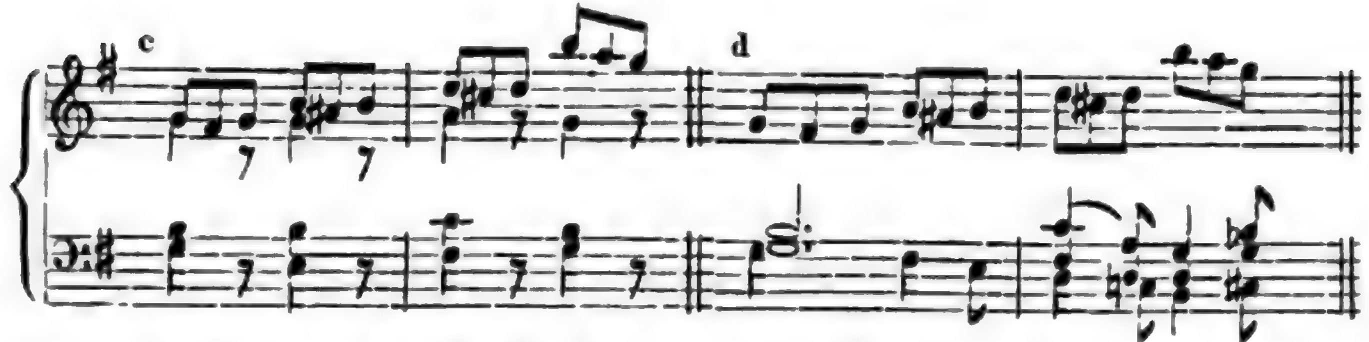


so macht schon die Ueberschrift darauf aufmerksam, dass der Satz leicht beweglich sein soll. Wie könnte das gelingen, wenn wir jedem der leichten Achtel einen Akkord aufbürdeten? Wir werden vielmehr

Takt 1 die Töne *fis* und *aïs*,
– 2 – – *cis* – *a*,
– 3 – – *eïs*, *e*, *dis* und wieder *e*
– 4 – – *h* und *gis*

als Hülfs- oder Durchgangstöne auffassen, — und so in den folgenden Takten. Nothwendig erscheinen hier, wo sich nicht einmal ein Vordersatz absondert, nur die Harmonien des Schlusses; der Schlussakkord füllt unzweideutig den letzten Takt, zum Dominantakkorde bietet der vorletzte Takt die Töne *fis–d–c* und nochmals *fis*; die beiden *e* mögen als Durchgang und Hülfston gelten, — oder auch als None, wenn man den Nonen-Akkord nicht zu schwer und aufgeblasen für das leichte Sätzchen findet.

Soviel war sicher festzustellen, wenn man nicht den Karakter der Melodie ganz vernichten wollte. Im Uebrigen ist Mancherlei möglich. Am leichtesten (für ein *Presto* oder *Prestissimo* am günstigsten) würde die Behandlung bei *a* und *b*





sein, in der zwei volle Takte zu einer Harmonie zusammengefasst sind; harmoniereicher sind die Behandlungen bei *c* und *d*, aber auch lastender, am meisten die dritte. Weitere Auseinandersetzung und Anleitung scheint um so weniger nöthig, als wir von Melodien, die blos zur Uebung angefertigt sind, bald zu solchen übergehn, die dem Kunstleben selber angehören[45].

Fünfter Abschnitt.

Weitere Wirksamkeit der Durchgänge.

Zunächst haben die Durchgänge und Hülfstöne den Tonreichthum unsrer Sätze, dann den lindern und geschlossnern Gang unsrer Stimmen gesteigert, endlich — und das erschien als das Bedeutsamste — von der Ueberlast stets geschlossner Akkordreihen befreit. Allerdings können durch überhäufte Anwendung der Durchgänge Melodien, die Anfangs zu eckig waren, jetzt allzusehr abgeschliffen, es kann mancher Karakterzug — besonders des Basses, der gern markig, entschieden, in grössern Schritten einhergeht — verwischt werden. Vielleicht wäre das schon dem Satze No. 302 zum Vorwurfe zu machen, wiewohl man über den Grad weicherer oder schärferer Stimmführung gründlich nur aus dem Sinne jedes Tonstücks urtheilen kann und hierzu erst Aufgaben von bestimmtem Karakter erwartet werden müssen.

Der entscheidende Fortschritt bleibt aber allerdings der, dass wir nicht mehr genöthigt sind, jedem Melodieton einen Akkord aufzuladen, dass wir neben der Harmonie harmoniefreie Töne haben. Hiermit treten wir aus dem Joche der Akkordik frei heraus; unsre Harmonie löset sich auf in vier Stimmen, deren jede sich frei in melodischer Weise entfalten kann, gestützt auf Harmonie, nicht aber an sie gefesselt.

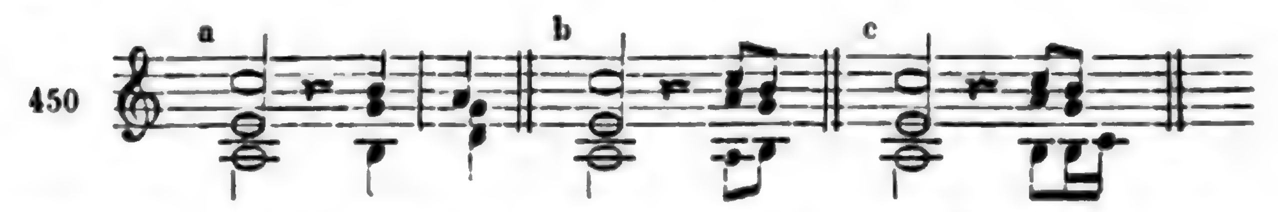
Dieses Stimmwesen kann sogar, am rechten Orte, vorherrschen vor dem Akkordwesen. So schreibt Mozart in der Zauberflöte Folgendes

---

45 Einundvierzigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XVII gegebnen Melodien.
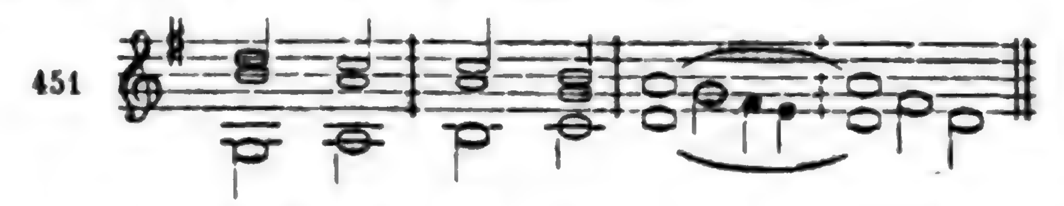


in einem raschen leicht bewegten Satze. Man erkennt, dass die Achtel *g–h* Takt 2 eigentlich der Akkord *g–h–d* sind, der in den Oberstimmen aber durch zwei Vorhalte, *a* und *c*, aufgehalten wird, während die Unterstimme den Akkordton *h* zu den Vorhalten, dann aber zu den Akkordtönen *g–h* den Durchgang *c* bringt, der fliessend in den folgenden Akkord führt. Die Stelle heisst ursprünglich so, wie sie hier bei *a*, oder *b* —



gesetzt ist; bei *c* lösen sich Akkordton und Durchgang deutlicher von einander. Mozart aber brauchte schwunghaftere, glattere Stimmen, und warf mit sichrer Hand und klarem Sinne Vorhaltston und Akkordton, Akkordton und Durchgang übereinander; das Spiel der Stimmen trägt uns auf leichter Woge dahin, kein Mensch denkt an Akkorde.

Eben so verhält es sich mit dieser Stelle, —



wo durch gleiche Anwendung von Vorhalt und Durchgang gleichmässiger Gang aller Stimmen und ruhiger diatonischer Einherschritt des Basses erhalten worden ist.

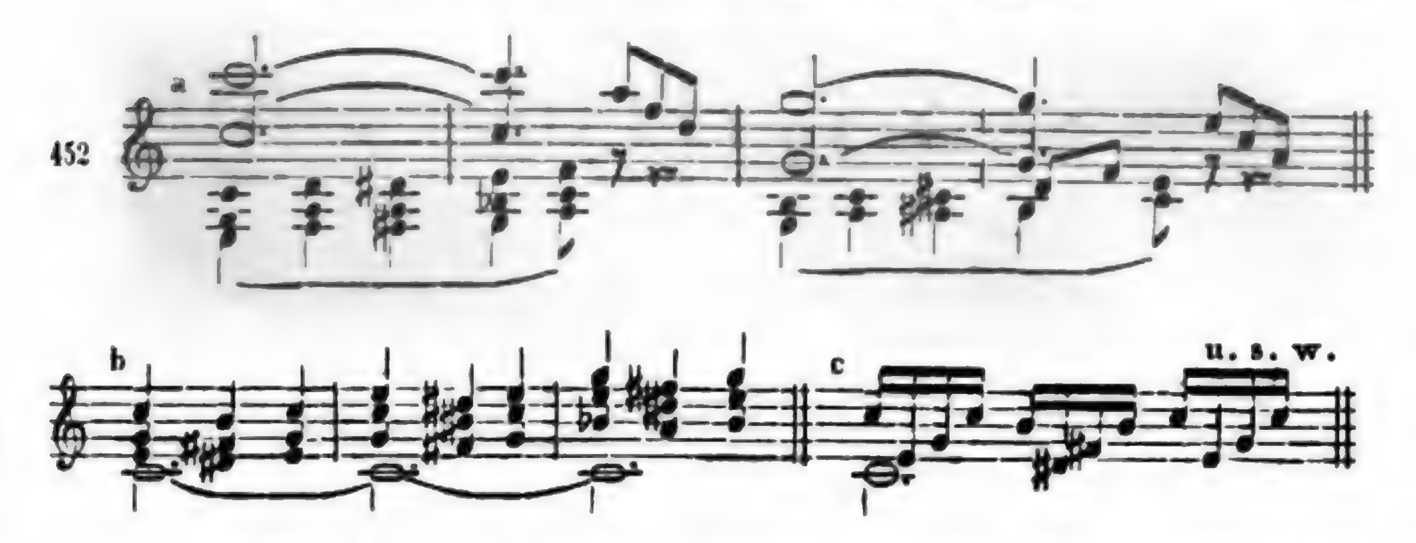
Wenn nun die Durchgänge schon gewissermaassen eine Rolle in der Harmonie zu spielen anfangen, sich immer bedeutsamer in die Harmonie — zu der sie von Haus' aus gar nicht gehören — eindrängen: so darf es zuletzt kaum noch befremden, wenn sie sich auch als

gleichsam-harmonische Töne

fühlbar machen und Anwendungen gleich wirklichen Harmonietönen sich zueignen. Dies geschieht in vierfacher Weise.

1. Durchgangs-Akkorde.

Da Durchgänge in mehrern, ja allen Stimmen gleichzeitig statt haben können, so lässt ihr Zusammentreffen bisweilen Akkordgestalten zum Vorschein kommen, die weder in der Modulations-Anlage nothwendig, noch — als Akkorde — vom Komponisten selbst beabsichtigt waren. Hier, bei *a*,



sehen wir eine Melodie, die zu ihrer nothwendigen harmonischen Begründung eigentlich nur der Dreiklänge auf *c*, *f*, *g*, *c* bedurft hätte; man kann noch die Dominantakkorde auf *c* und *g* und die Molldreiklänge auf *d* und *a* (diese alle für Takt 2 und 4) zufügen. Nun erscheinen aber, dem Notengehalt nach, noch die Akkorde

d – *f* – *a* – *c*
dis – *fis* – *a* – *c*
a – *c*.........– *g* (fehlt *e*)
ais – *cis*.......– *g* (fehlt *e*),
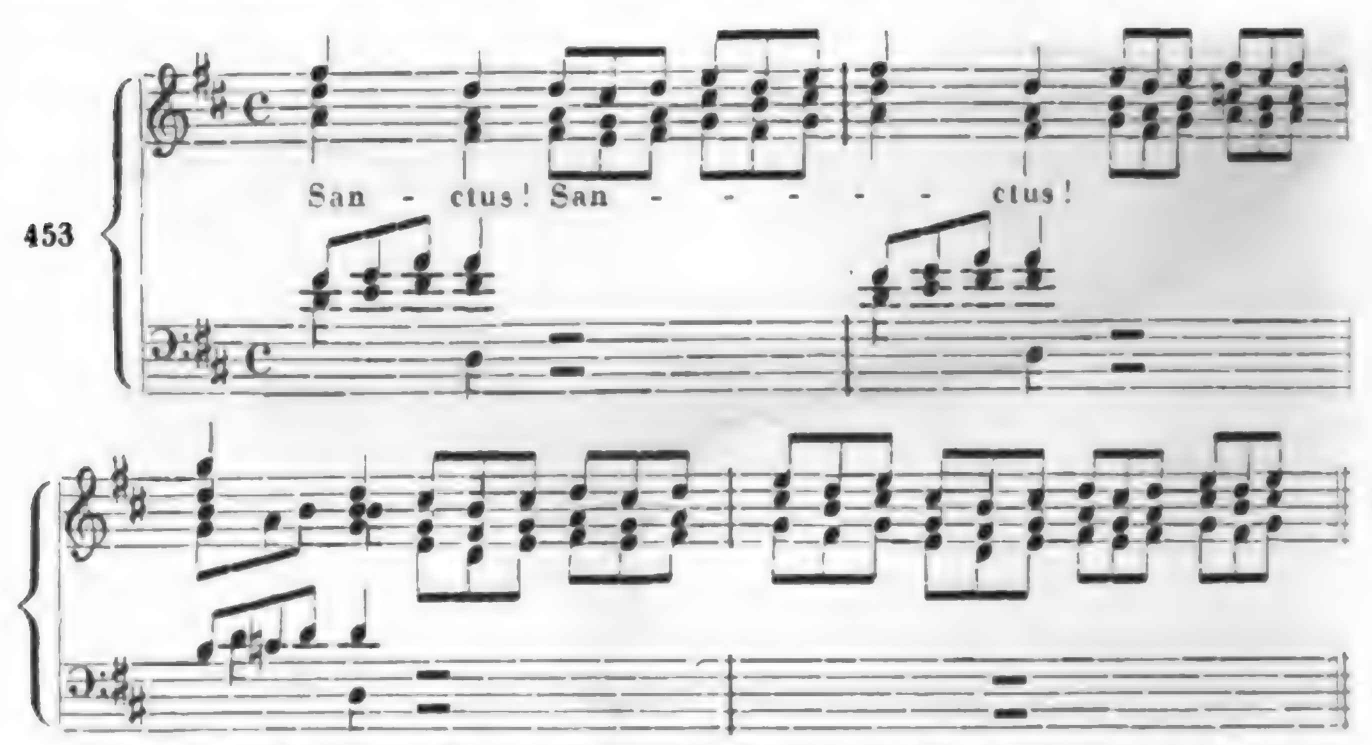
die weder nothwendig für die Modulation, noch in ihrem eigentlichen Sitz einheimisch, noch nach ihrer eigentlichen Natur behandelt sind. Man muss daher annehmen, dass der Komponist gar nicht beabsichtigt hat, diese Akkorde zu setzen; er hat gegen die Oberstimme seine Unterstimmen in fliessende Bewegung gesetzt, hat dies nur mit Hülfe von Durchgängen gekonnt — und so sind diese

Scheinakkorde

(das ist der andre Name für dergleichen Gestalten) zum Vorschein gekommen. Bei *b* liegt im Grunde nur ein einziger Akkord, *c*–*e*–*g* (und *b*) vor; die Durchgänge der Oberstimmen bilden inzwischen die Scheinakkorde *his*–*dis*–*fis* und *dis*–*fis*–*a* — oder, wenn man sie zusammenfasst, den einen Scheinakkord *his* – *dis* – *fis* – *a*. Dass dies nichts als Durchgangserscheinungen, nicht etwa wirkliche Akkorde sind, zeigt die Folge; der wirkliche Akkord *his*–*dis*–*fis*–*a* hätte sich nach *Cis* moll oder Dur auflösen müssen *. Gleiche Gestaltung zeigt sich im *Sanctus* der hohen Messe von Seb. Bach ** in unbestreitbarer Weise. Es beginnt (sechsstimmig, 2 Soprane, 2 Alte, Tenor, Bass,) so, —

* Bei *c* ist an harmonische Figuration erinnert.

** Im Klavierauszuge vom Verf. bei Simrock in Bonn herausgegeben. Die Begleitung ist in No. 454 (Anfangs vereinfacht) aus dem Klavierauszug angeführt, gewiss aber mit der Partitur in allem Wesentlichen übereinstimmend.
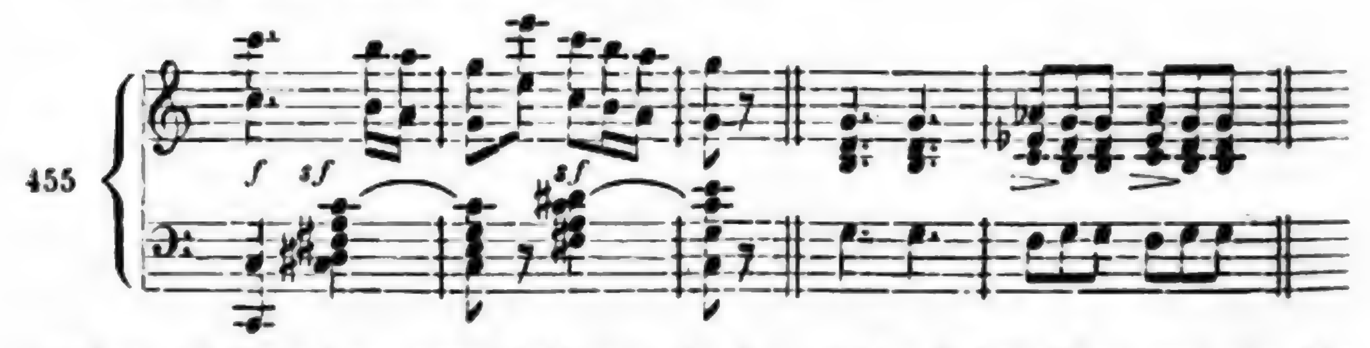


und die Begleitung giebt vollkommen unzweideutig, auch nicht durch einen einzigen Durchgang verstellt, diese Akkordfolge —



als eigentlichen Harmoniegehalt. Alles Uebrige ist Durchgang, alle in den Oberstimmen auf die zweiten Achtel der Triolen fallenden Harmonien sind Durchgangs-, sind Scheinakkorde.

Statt vieler andern stellen wir hier —
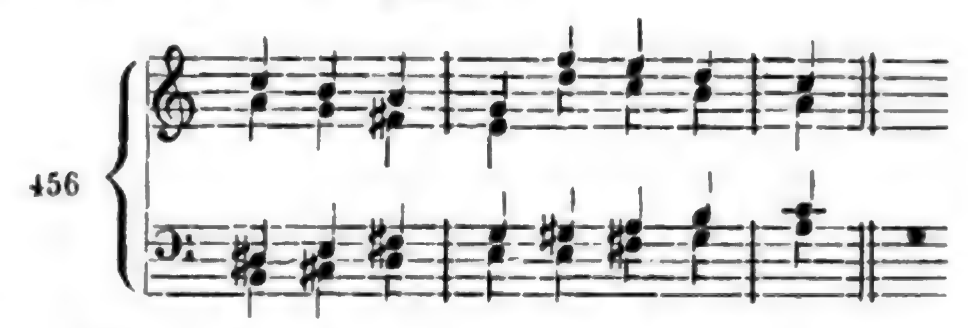


noch zwei Durchgangsgestalten auf. Im ersten Satze liegt nur ein Akkord (*c-e-g*) vor, dem man durch einen zweiten (*f-a-c*) einen Gegensatz geben kann; *dis-fis-a-c* dagegen ist in der Modulation gar nicht motivirt, es giebt nur einen verwegnen Accent, einen Schlag gegen die Melodie — und ist nur ein Zusammenstoss von Durchgängen. Im zweiten (aus dem Freischützen) hat K. M. Weber nur einen prallen, patzigen Accent für sein naseweis-drolliges Aennchen gebraucht und dazu Hülfstöne für alle vier Stimmen zusammengedrückt; dass diese den Schein des Akkordes *f-as-c-es* annehmen, ändert den Sinn nicht — und der Akkord in Wirklichkeit hat mit der Modulation Weber's nichts zu thun.

Es kann nicht unbemerkt bleiben, dass alle dergleichen Erscheinungen gleichwohl mehr als eine Deutung zulassen, dass man wenigstens

in vielen Fällen (z. B. im ersten Satze von No. 455) berechtigt ist, ebensowohl wirkliche als Scheinakkorde anzunehmen, und zwar wirkliche, die unter dem Einflusse des Melodieprinzips (S. 245) auftreten. Auch bei den Vorhalten stiessen wir (S. 270) auf dergleichen mehrdeutige Erscheinungen; jetzt wie bei jenen soll uns der unfruchtbare Streit um die Deutung fern bleiben; uns genügt die Sache und ihre Beherrschung.

Betrachtenswerther ist eine Harmoniefolge, der wir häufig (namentlich bei Seb. Bach) begegnen,
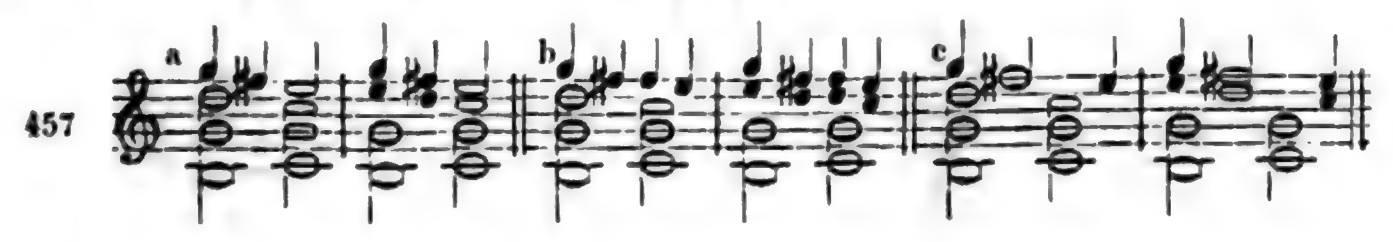


weil in ihr Verschiedenes zusammentrifft, die Beurtheilung des Anfängers zu verwirren: wir sagen: die Beurtheilung, nämlich des Harmoniegangs, — denn der unbefangene Sinn wird hier nicht beunruhigt. Zuerst tritt der Akkord *h–dis–fis–a–c* auf, löst sich aber nicht nach *E* moll auf, sondern geht nach *cis–e–g–h*; dessgleichen geht im zweiten Takte der Akkord *e-gis-h-d-f* nicht nach *A* moll, sondern nach *fis–a–c–e*. Dann wieder gehn die Akkorde *cis–e–g–h* und *fis–a–c–e*, die man — für sich allein betrachtet — als Septimenakkorde aus dem grossen Nonen-Akkorde zu fassen hätte, nicht nach *D* und *G* dur, sondern in die verminderten Septimenakkorde von *E* und *A* moll. Alle diese Abweichungen erklären sich, sobald man *cis–e–g–h* und *fis–a–c–e* nicht als wirkliche, sondern als Scheinakkorde fasst. Das melodische Prinzip herrscht vor, führt die Stimmen so glatt und paarweise verbunden, wie einst in No. 156, und lässt vier und vier Durchgänge in Scheinakkorden zusammentreffen*.

Thatsächlich wichtiger ist die Erscheinung der

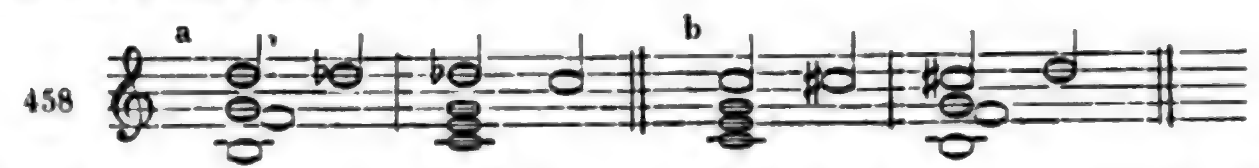
2. Durchgänge als Vorhalte,

die sich zeigt, wenn blosse Durchgänge (wie hier



* Eben hieraus begreift sich, dass auch das einigermaassen querständige Verhältniss des *gis* im Tenor gegen das *g* der Oberstimme (S. 300) keinen Anstoss erregt; die durchaus fliessende und folgerechte Stimmführung bildet zwei getrennte Glieder von je vier Vierteln.

bei *a* die Töne *fis* und *d–fis*) als Vorhalte festgehalten werden (wie bei *b*), als wenn sie zum vorigen Akkorde gehört hätten. Dies haben sie natürlich nicht, aber man hat sie zu demselben gehört — und darin liegt ihr Recht und ihre Vorbereitung. Der Satz *c* ist nur eine andre Schreibart von *b*. Man bemerkt übrigens, dass auch hier die Erklärung an den Begriff eines Durchgangsakkordes anknüpfen, dass man vor dem Vorhalt einen Akkord (oder Scheinakkord) *g–h–d–fis* annehmen kann. Dieselbe Auslegung würde hier —

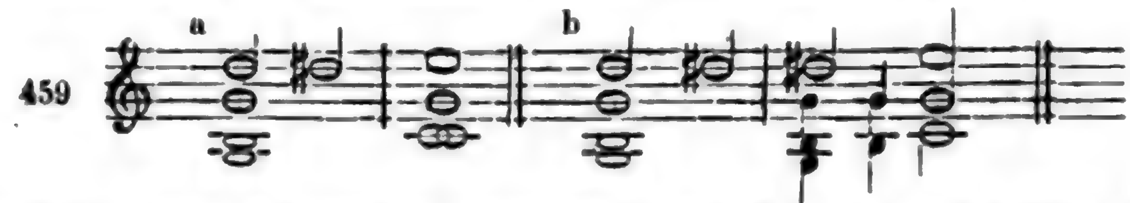


auf den Fall bei *a* passen, nicht aber auf den bei *b*. Im erstern kann man für die Erklärung des Vorhalts einen Durchgangsakkord *g–h–des–f* annehmen, dagegen ist ein Akkord *c–e–g–cis* undenkbar, da kein Terzenbau von *c* auf *cis* führt. Hier bei *b* ist also ganz unbestreitbar ein Durchgang als Vorhalt festgehalten worden, — und zwar ein gegen den Grundton querständig auftretender.

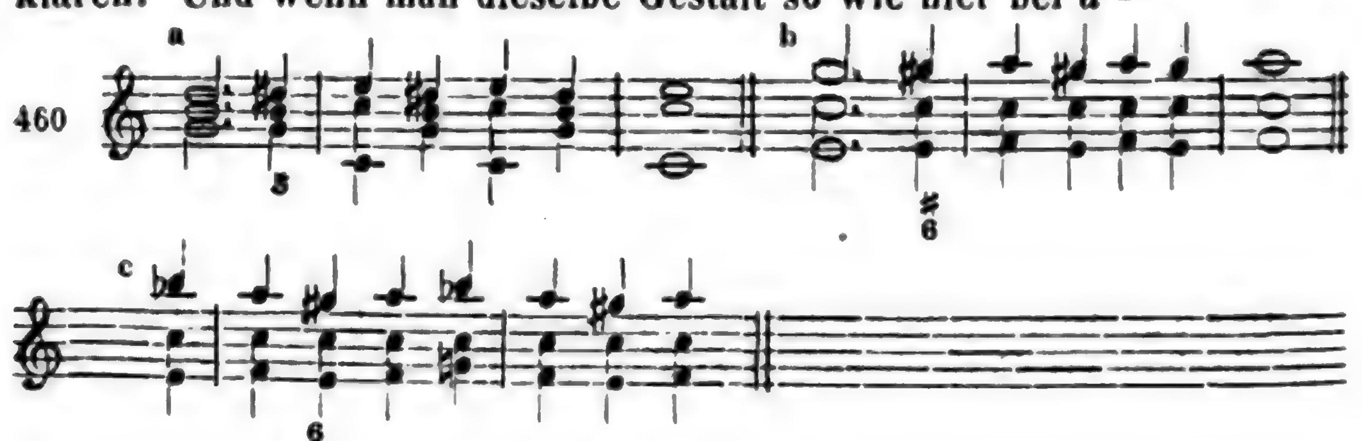
Dagegen knüpft sich an den Fall bei *a* eine neue Betrachtung. Die Durchgangsakkorde waren allesammt den uns schon bekannten Harmonien gleich; hier in dem aus einem Durchgang entstandnen *g–h–des–f* sehen wir den ersten Fall, dass

3. neue Harmonien aus Durchgängen

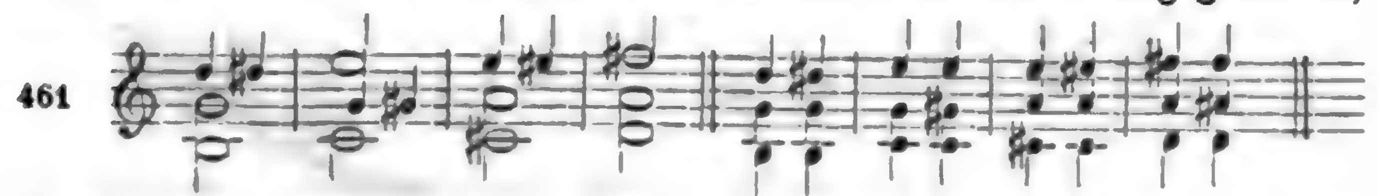
entspringen; denn einen Septimenakkord mit kleiner Quinte und kleiner Septime kennen wir noch nicht. Fügen wir einen zweiten Fall



zu. Bei *a* sehen wir *dis* als Durchgang von *d* zu *e*; bei *b* wird dieser Ton festgehalten und es erscheint eine Gestaltung *g–h–dis*, die sogar gleich nachher die Form eines Sextakkordes (*h–g–dis*) annimmt. Man kann dabei stehn bleiben, *dis* trotz seines langen Verweilens selbst unter Veränderung der Akkordform für einen blossen Durchgang zu erklären. Und wenn man dieselbe Gestalt so wie hier bei *a* —



im zweiten Takte freier, bei *b* und *c* in der Stellung eines Sextakkordes erblickt, so kann man *dis* beharrlich für einen blossen Hülfston erklären; und wenn sich zuletzt aus diesem Wesen ein Gang gestaltet,

461 

der in verschiednen Lagen und Umkehrungen anwendbar ist: so kann man auch dies nur als strenge Durchführung eines melodischen Motivs ansehn, das sich an die jedesmalige Quinte knüpft. Indess man hat, wenigstens mit gleichem Rechte, fast einstimmig die No. 459 aufgewiesne Gestalt für einen Akkord erklärt und ihn, da er grösser ist als der grosse Dreiklang und sich von ihm durch die übermässige Quinte unterscheidet,

übermässigen Dreiklang

genannt. Er ist derselbe Akkord, der sich uns schon bei der Untersuchung der Mollharmonien in No. 195 gezeigt hatte, damals aber noch nicht erklärt und gebraucht werden konnte.

Auch die in No. 458, *a* aufgewiesnen und mehrere ähnliche Gestaltungen sind ziemlich allgemein als Akkorde anerkannt. Mit Ausnahme des übermässigen Dreiklangs haben sie allesammt das Eigne, dass sie — aus dem Zutritte harmonischer Durchgänge hervorgegangen — ihrem Tonbestand nach nicht einer einzigen Tonart angehören, sondern (man sehe einstweilen auf *g-h-des-f*) die Töne verschiedner Tonarten zusammenbringen. Wir dürfen sie daher

Mischakkorde*

nennen, um damit auf ihren zwitterhaften Karakter hinzudeuten; ihnen allen besondre Namen geben, scheint unnöthige Beschwer. Uebrigens passt der Name Mischakkord auch auf den übermässigen Dreiklang, der zwar, wie gesagt, mit allen seinen Tönen in einer einzigen Tonart, z. B.

c e gis
in *a h c d e f gis a*

einheimisch ist, aber gerade in dieser seiner Tonart niemals, oder doch nur höchst selten zur Anwendung kommt.

Soviel davon hier; Näheres in den folgenden beiden Abschnitten.

Endlich müssen wir noch

4. Durchgänge als Modulationsmittel
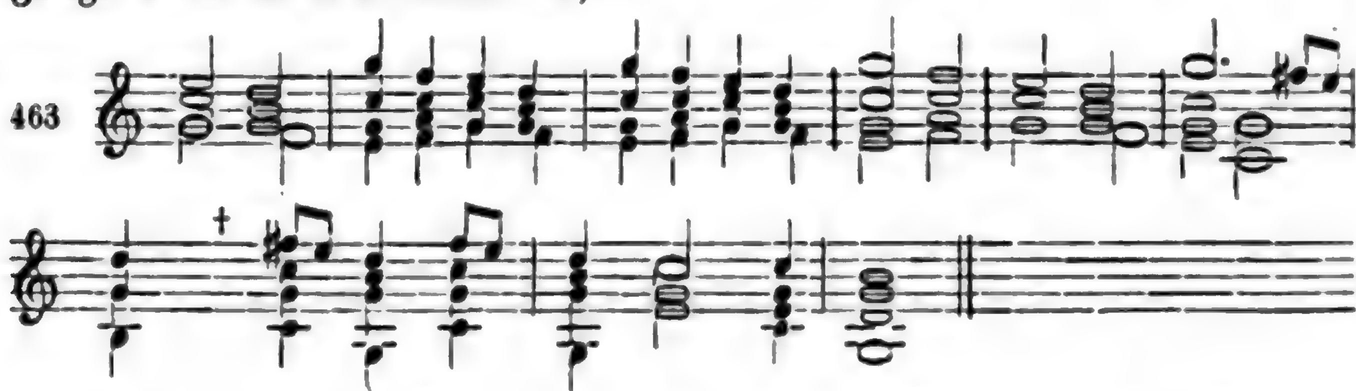
anerkennen, — wenigstens in gewissen Fällen als Einleitung, Vorzeichen von Uebergängen, — obgleich wir bei No. 244 eine ganze

* Die alte Lehre hat dafür den Namen »alterirte Akkorde«, der indess das Wesen der Sache nicht scharf zu bezeichnen scheint.

Reihe von Durchgängen ganz wirkungslos für Modulation befunden haben. Hier

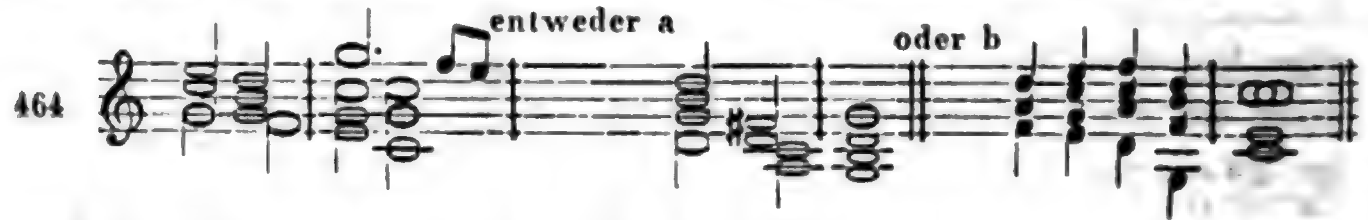


sehn wir einen Satz offenbar in *C* dur beginnen und mit dem vorletzten Akkord entschieden nach *G* dur übergehn. Allein schon im zweiten Takte regt der Durchgangston *fis* über dem Akkord *a–c–e* das Vorgefühl von *G* dur so lebhaft an, dass es kaum noch des spätern Dominant-Akkordes bedarf. Prägten wir vor dem Eintritte des Durchgangs *C* dur noch so stark ein, —



so würde der erste Eintritt des Durchgangs (Takt 6) das Gefühl von *G* dur erregen; nur die stete Rückkehr auf *c–e–g* nach dem Zeichen † und die starke Ausprägung dieses Akkordes würde wieder von *G* dur ablenken und den vorstehenden Schluss eher als Halbschluss in *C* dur karakterisiren.

Will man sich von entgegengesetzter Seite von der Kraft jenes Durchgangs in No. 462 überzeugen, so verwandle man *fis* in *f* —



und die Wendung nach *G* dur (bei *a*) wird unerwartet, die nach dem *C* dur-Schlusse (bei *b*) befriedigender erscheinen*.

Woher nun diese Modulationskraft im einen Fall und der gänzliche Mangel derselben in dem andern in No. 244 betrachteten? — In No. 244 tritt kein Durchgangston mit besonderm Nachdruck hervor; vielmehr nimmt einer dem andern die Bedeutung. In No. 462 dagegen ist *fis* der einzige Durchgang und muss in seinem Widerspruch gegen die Harmonie bemerkt werden. Daher muss er, der Fremdling in *C* dur, befremden, an Fremdes erinnern — und zwar an *G* dur als die nächste Tonart zu *C* und die erste, in der sich *fis* einheimisch findet.

* Hierzu der Anhang R.

Sechster Abschnitt.

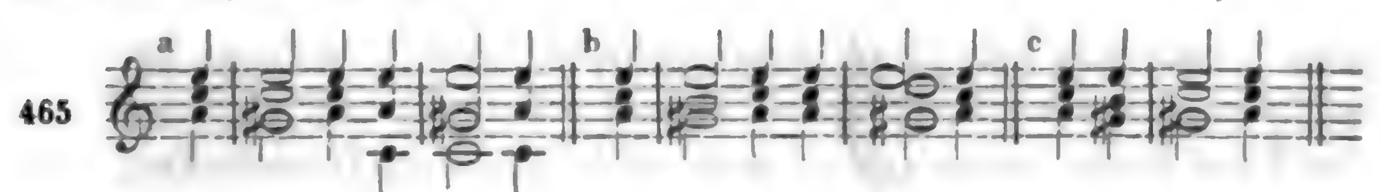
Der übermässige Dreiklang.

Wir wenden uns nun zu dem ersten der Mischakkorde zurück, dem einzigen, der einen allgemein anerkannten Namen hat. Er ist schon als derjenige bekannt, der dem Tongehalt nach einer bestimmten Tonart angehört und nur darum in die Reihe der Mischakkorde tritt, weil er in jener Tonart, aus der er seine Töne nimmt, nicht wesentlich nöthig und häufig in Gebrauch ist, dagegen in andern Tonarten häufiger gebraucht und da aus Durchgangstönen hervorgerufen wird. Hiermit ist auch der Weg, den die Erörterung nehmen wird, bezeichnet.

1. Der übermässige Dreiklang als Harmonie des Molltongeschlechts.
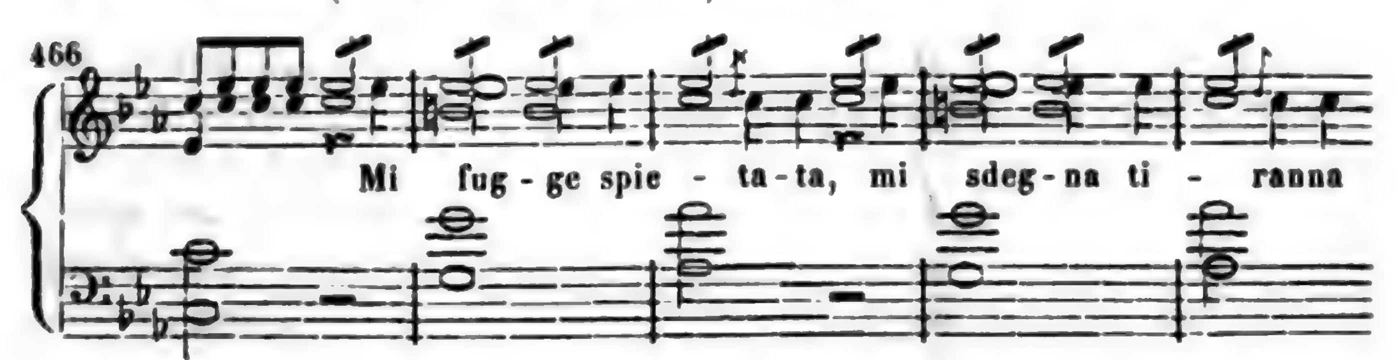
Der genannte Akkord ist einheimisch in derjenigen Molltonart, deren Tonika eine kleine Terz unter seinem Grundtone liegt*, z. B. *c–e-gis* in *A*moll. Hier kann er im Gefolge des tonischen Dreiklangs gleich einer blossen durch einen Hülfston veränderten Wiederholung erscheinen, wie bei *a*,

465



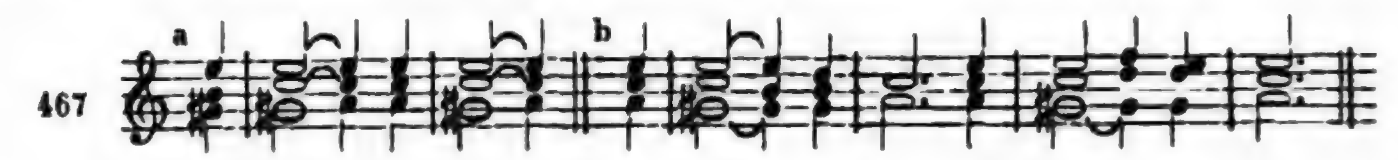
wiewohl dann in den meisten Fällen Dominant-Harmonien, wie bei *b*, vorzuziehn sein werden; oder er kann, wie bei *c*, nach einer Dominantharmonie, oder endlich, wie hier in einem Satze aus Gluck's Paris und Helena (S. 112 der Partitur) aus *C*moll

466



selbständig, ohne Entwickelung aus einem vorhergehenden Akkord auftreten. Ist er einmal da, so kann seine Quinte gleich einem Vorhalt von unten oder Hülfston in die Tonika emporsteigen, wie hier bei *a*,

* Man bezeichnet dies auch durch den Ausdruck: er hat seinen Sitz auf der dritten Stufe in Moll, — ein Ausdruck, der an sich unverwerflich ist, wofern man sich nicht durch ihn zu jener systemlosen Aufschichtungsweise älterer Harmoniker hinüberlocken lässt, auf die der Anhang H hindeutet.
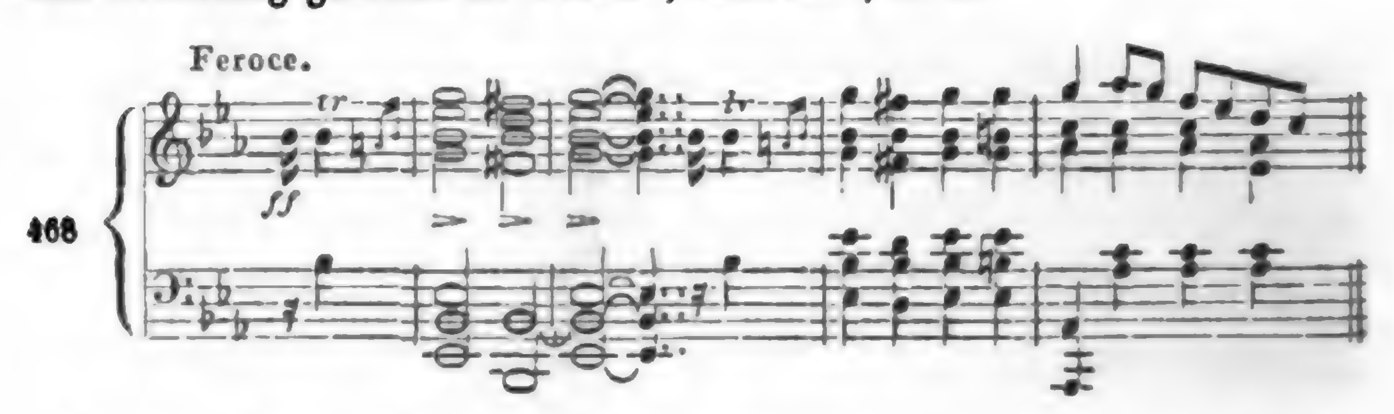


oder sie kann festgehalten werden, wie bei *b*, während die andern Intervalle fortschreiten, und im Verein mit diesen eine der Dominantharmonien * bilden.

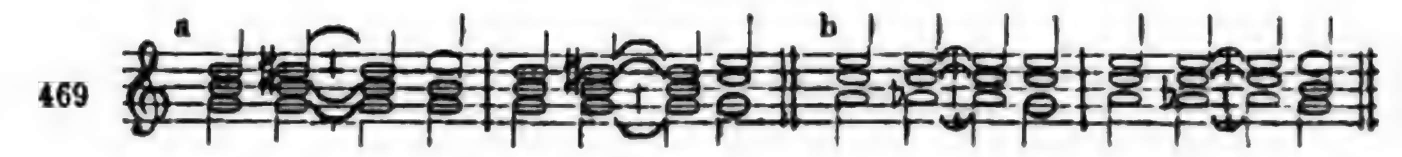
Reicher zeigt sich das Feld angebaut, wenn

2. der übermässige Dreiklang als eigentlicher Mischakkord

in einer Tonart erscheint, der er nicht einmal seinem Tongehalt nach angehört. Auch hier kann er selbständig, ohne aus einem voranstehenden Dreiklang gebildet zu werden, auftreten, z. B.



oder — und dies scheint das Naturnähere zu sein — er kann als Entwickelung eines vorhergehenden Akkordes eintreten und dann zunächst den Trieb haben, seine Quinte nach der Sexte hinaufzuschicken, wie hier bei *a*, — wir nehmen als Tonart *C*dur an, —

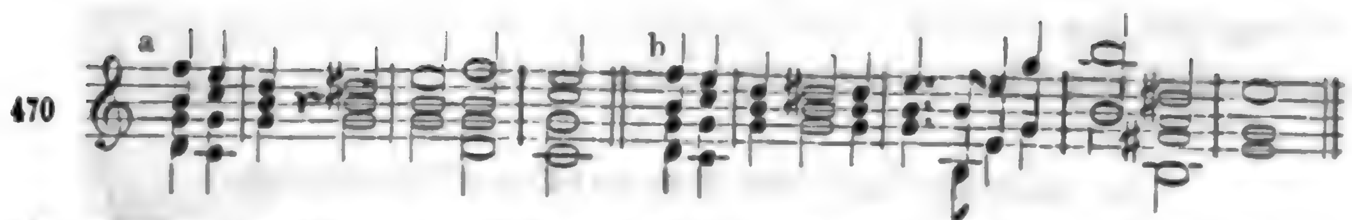


oder, wenn er (wie bei *b*) aus einem kleinen Dreiklange durch Abwärtsschreiten des Grundtons hervorgegangen ist, den neuen Grundton noch eine Halbstufe weiter abwärts zu senden. Beide Entstehungsweisen lassen sich in Einem Ausdrucke zusammenfassen: der übermässige Dreiklang in einer fremden Tonart geht aus der Verwandlung der kleinen Terz in einem grossen oder kleinen Dreiklang in eine grosse hervor.

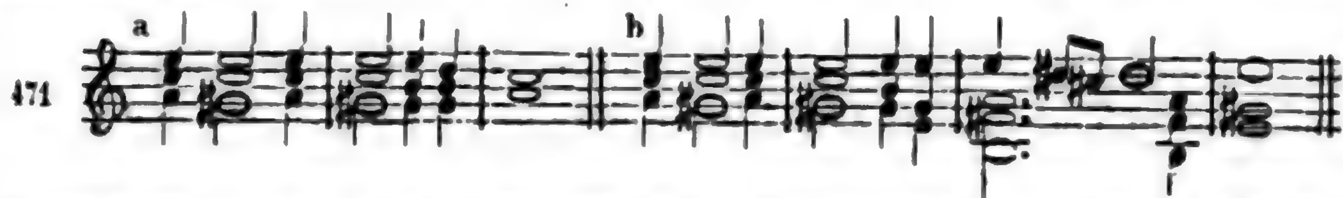
Die obigen Wendungen bedingen noch keinen Uebergang in eine andre Tonart; sie können aber — wo nicht Mittel, doch Vorzeichen einer Ausweichung sein. Hier bei *a*

---

* Dieser hier öfter bequeme, bereits S. 166 und 171 eingeführte Gesammtname fasst bekanntlich den Dominantdreiklang, Dominant- (Septimen-) Akkord und Nonenakkord in sich.

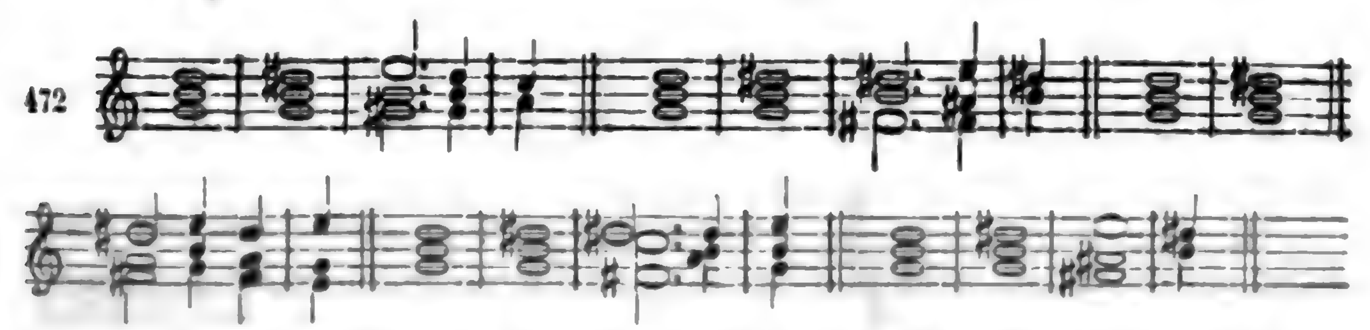


bleiben wir in *C*dur, bei *b* wird auf den Akkord *e–g–h* soviel Gewicht gelegt, dass er für die Tonart *E*moll stimmt, ehe noch der Dominantakkord kommt. Dieselbe Zweiseitigkeit zeigt sich, wenn der übermässige Dreiklang innerhalb der Molltonart erscheint, der seine Töne angehören. Nehmen wir *A*moll als festgestellte Tonart an, so bringt der Satz bei *a*



keinen modulatorischen Fortschritt, bei *b* dagegen stimmt uns das längere Weilen auf *e–gis–h* für *E*dur.

Weit zahlreicher sind die Wendungen, durch die der übermässige Dreiklang m i t N o t h w e n d i g k e i t in fremde Tonarten tritt. Nehmen wir wieder *C*dur als festgestellten Ausgangspunkt und bilden da den Dreiklang *g–h–d* zu einem übermässigen um, so können wir den letztern zu folgenden Modulationen benutzen,



denen leicht noch mehrere angeschlossen werden könnten. Lassen wir unsern Akkord in derselben Tonart (*C*dur) aus dem Hinunterschreiten des Grundtons eines kleinen Dreiklangs entstehn, so bieten sich wieder neue Modulationen, z. B.



dergleichen Jeder sich weiter aufsuchen möge. Es bedarf dazu keiner Anleitung, kaum der Uebung, sondern nur gelegentlich einiger Versuche.

Zuletzt aber müssen wir noch eine Eigenschaft unsers Akkordes in das Auge fassen, die seine Gewandtheit* um so auffallender steigert,

---

* Dass die Entstehung und Führung aller Mischakkorde dem kräftigen Eindringen des Melodieprinzips in die Harmonik beizumessen, ist wohl schon wahrgenommen worden.

als man bei dem herben, schreierischen Wesen desselben ihn eher für spröde und ungefüge halten sollte; dies ist die

3. Enharmonik des übermässigen Dreiklangs.

Der Akkord hat nämlich mit dem verminderten Septimenakkorde das gemein, dass auch er aus gleichen Intervallen (zwei grossen Terzen) besteht und seine Umkehrungen durch enharmonische Verwandlung zu neuen übermässigen Dreiklängen werden. Setzen wir seinen Grundton über die Quinte,

c – e – gis
e – gis – c

so tritt eine kleine Quarte, *gis – c*, hervor, die enharmonisch gleich ist der grossen Terz *gis-his*, folglich in dieselbe verwandelt werden kann. Dann aber wird aus dem Sextakkord *e-gis-c* ein neuer Grundakkord *e-gis-his*. Setzen wir die Verwandlung fort, so ergiebt sich folgender Verein von übermässigen Dreiklängen:

c – e – gis .... davon
e – gis – c .... oder
e – gis – his .... davon
gis – his – e .... oder
gis – his – disis .... oder
as – c – e;

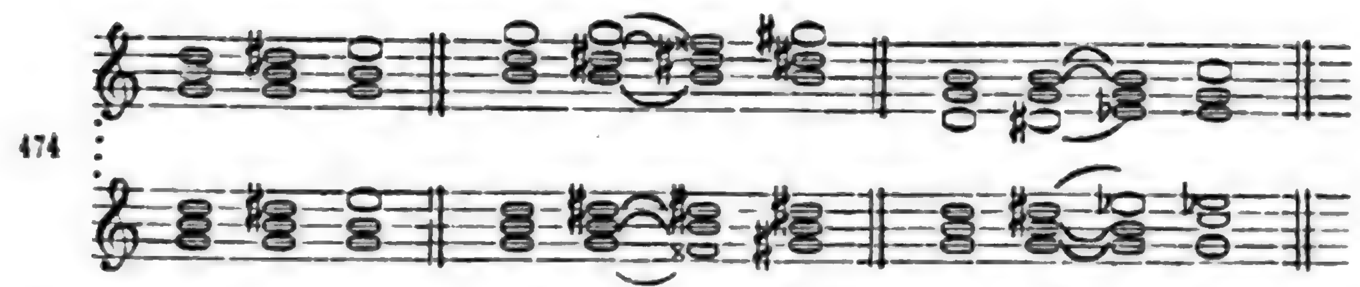
die letzte Umnennung ist blos Erleichterung für die Notirung. Soll einmal *c–e–gis* einem Satz in *C* dur angehören, so rückt mit gleichem Rechte *e–gis–his* nach *E* und *as–c–e* nach *As* dur.

Hieraus folgt: dass alle Schritte und Modulationen, die ein übermässiger Dreiklang darbietet, dreifach angewendet werden können, — auf ihn und seine enharmonischen Doppelgänger, — wie früher die Bewegungen des verminderten Septimen-Akkordes vierfache Geltung hatten*. Hier —

* Es folgt ferner daraus, dass es nur vier übermässige Dreiklänge von verschiedner Tonung geben kann, da jeder zwei andre in sich schliesst und wir nur zwölf Töne (Halbtöne) in der Oktave haben.

Diese Eigenheit und die eben erwähnte Wechselgestaltigkeit ist nur den zwei Akkorden eigen, die mit gleichen Intervallen bei der ersten Umkehrung die Oktave ihres Grundtons erreichen. Die Gleichheit der Glieder (lauter kleine oder lauter grosse Terzen) in beiden Akkorden, — so ganz abweichend von dem in jedem Momente mannigfaltigen Naturbau des Urakkordes; zugleich die Karakterlosigkeit, die sich darin zu erkennen giebt, drei oder vier Tonarten gleich nahe zu stehn und keiner von ihnen entschieden anzugehören, — die Verkümmertheit und schmerzliche Gepresstheit des verminderten Septimenakkordes, die Ueberreiztheit und schmerzliche Aufgerissenheit des übermässigen Dreiklangs: das Alles sind bedeutungsvolle Züge im System der Akkordik, die in der Musikwissenschaft ihre Würdigung finden werden.

474



ist ein einziger — einer der einfachsten Fälle, aus No. 472 — mit seinen Umwandlungen. Die übrigen mag Jeder für sich finden.

Siebenter Abschnitt.

Die übrigen Mischakkorde.

Bereits in No. 458, *a* sind wir einem der Mischakkorde begegnet, der aus dem Dominantakkorde hervortrat, wenn wir dessen Quinte durchgangartig hinabführten und im Durchgange festhielten. Jetzt wollen wir wenigstens einige Mischakkorde zu näherer Betrachtung ziehn; wir knüpfen bei der Entwickelung des übermässigen Dreiklangs aus dem grossen an.

1. Mischakkorde aus dem grossen Dreiklange.

Der erste Mischakkord, der aus dem grossen Dreiklange herausgebildet wurde, war der übermässige Dreiklang.

Nun erwächst aber naturgemäss aus dem grossen Dreiklange der Dominantakkord auf demselben Grundtone; folglich kann (wie wir hier

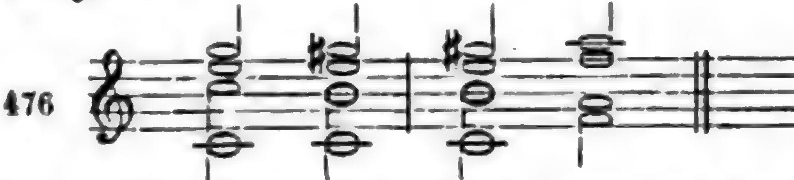
475



bei *a* sehn) die Erhöhung der Quinte auf den Dominantakkord übergehn, oder (wie bei *b*) aus dem bereits vorhandnen Dominantakkorde durch Erhöhung der Quinte dieser Mischakkord hervorgerufen werden, dem alle Fortschreitungen zu Gebote stehn, die sich mit dem Wesen des Dominantakkordes und der emporstrebenden Quinte vereinen lassen.

Nun haben wir aber ferner aus dem Dominantakkord' einen Septimenakkord mit grosser Septime (No. 269, *C*) gebildet. Hierauf gestützt bilden wir jetzt —
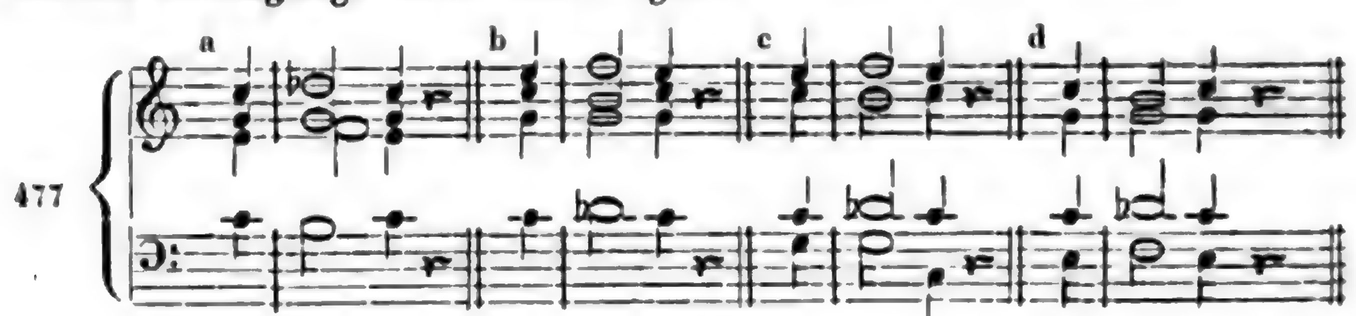
476



aus *c–e–gis* den Mischakkord *c–e–gis–h*, oder aus dem grossen Septimen-Akkorde *c–e–g–h* einen andern, *c–e–gis–h*, den man den über-

mässigen nennen könnte, wenn es nöthig wäre, jede abgeleitete Gestalt zu benennen.
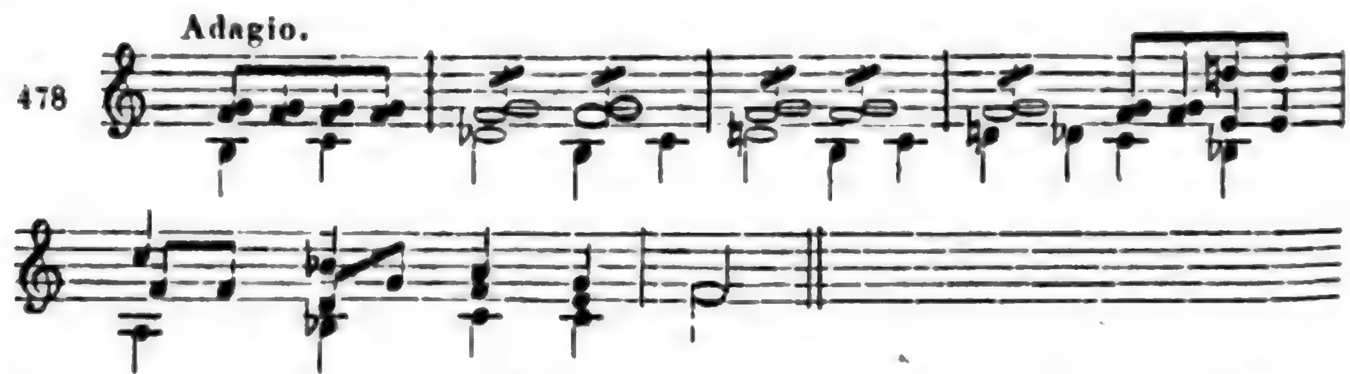
Zuvor, in No. 475, war der Dominant-Akkord durch Erhöhung der Quinte verwandelt; versuchen wir das Umgekehrte, die Quinte mittels Durchgangs zu erniedrigen.



Dies ist hier in No. 477 bei *a* geschehn; den Durchgangston *des* aus No. 458 haben wir gleich an die Stelle des eigentlichen Akkordtons gesetzt und einen neuen Akkord *g–h–des–f* gebildet, der sich vom Dominant-Akkorde durch die erniedrigte und nothwendig abwärts gehende Quinte (denn sie war ja ursprünglich ein Durchgang von *d* abwärts nach *c*) unterscheidet und den man hier mit all' seinen Umkehrungen sieht*. Uebrigens wird man leicht gewahr, dass diese und
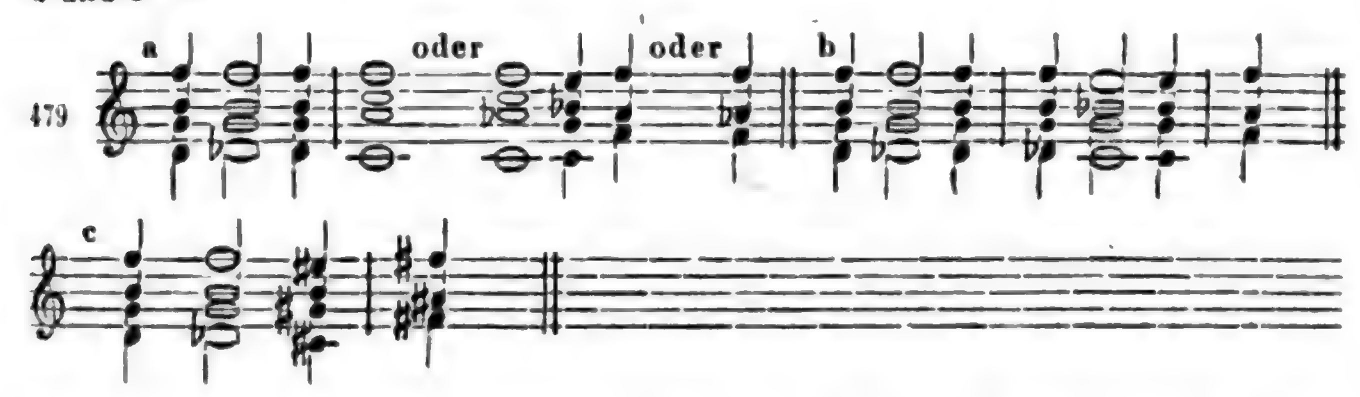
---

* Auch dem bei *b* aufgewiesenen Akkorde hat man einen schönen Namen angehängt; man benannte ihn Akkord der grossen oder besser der übermässigen Sexte, weil zufälligerweise die Sexte *des-h* zuerst die Aufmerksamkeit anzog; man übertrug sogar denselben Namen auf den No. 482 gezeigten Akkord, dessgleichen auf einen andern Durchgangsakkord *des-f-as-h* (der nach No. 483 aus *d-f-as-h* durch Erniedrigung des *d* gemacht wird) und warf so einen Sext-Akkord, einen Terzquart- und einen Quintsext-Akkord unter eine Rubrik. Aber dieser Name ist nicht blos überflüssig, er ist auch unsystematisch, irreleitend und unzulänglich. Denn erstens wird mit dem Gattungsnamen Sext-Akkord stets die erste Umkehrung eines Dreiklangs, nicht eines Septimen-Akkordes bezeichnet. Zweitens ist es nicht die Sexte *des-h*, sondern blos der Ton *des*, der fremd und darum Aufmerksamkeit erregend eintritt; — es könnte sogar in einem solchen Akkorde das *h* ganz fehlen, z. B.



ohne dass im Wesentlichen sich der Akkord änderte. Drittens passt der Name auf dieselben Akkorde nicht, wenn man *des* über *h* setzt (*h-f-des*, *g-h-f-des*, *h-f-g-des*, *h-f-as-des* u. s. w.), weil dann natürlich die Sexte *des-h* gar nicht vorhanden ist. Man hat also drei ganz verschiednen Akkorden einen Namen gegeben, der auf zwei derselben gar nicht anwendbar und bei verschiednen Lagen ein- und desselben Akkordes nicht einmal scheinbar veranlasst ist.

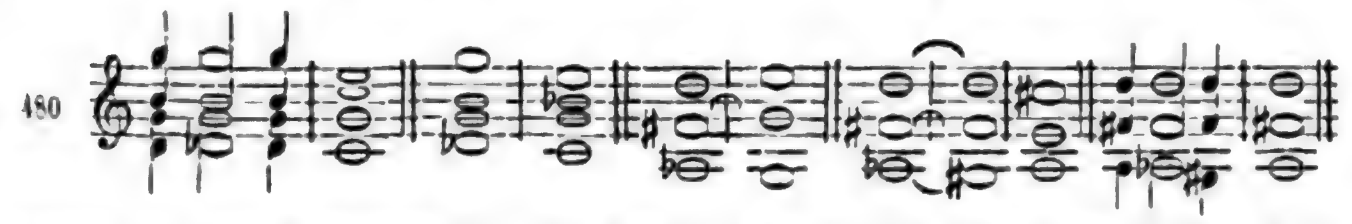
ähnliche Akkorde nicht in jeder Lage günstig erscheinen. Ungünstig sind alle Lagen, in denen der besonders auffallende Ton (*des*) neben der Terz *h* steht, mit der er sich in ein und denselben Ton auflöset; er hat erst unsre Aufmerksamkeit gereizt, und nun täuscht er sie, indem er in einen Ton, der schon anderwärts herkommt, gleichsam hineinschwindet.

In No. 477 haben wir dem Akkorde die ursprüngliche Auflösung des Dominantakkordes gelassen; er kann aber auch, wie wir hier bei *a* und *b* —



sehn, jede andre (auch enharmonische, wie bei *c*) Fortschreitung ausführen, die sich unter dem Einflusse des Melodieprinzipes mit der Natur des Dominant-Akkordes und dem Hinabstreben der Quinte verträgt.

Sobald wir einmal den Akkord *g-h-des-f* gebildet haben, ist darin auch ein neuer Dreiklang enthalten, *g-h-des* *, in dem die Quinte erniedrigt erscheint, wie im übermässigen Dreiklang erhöht. Hier —
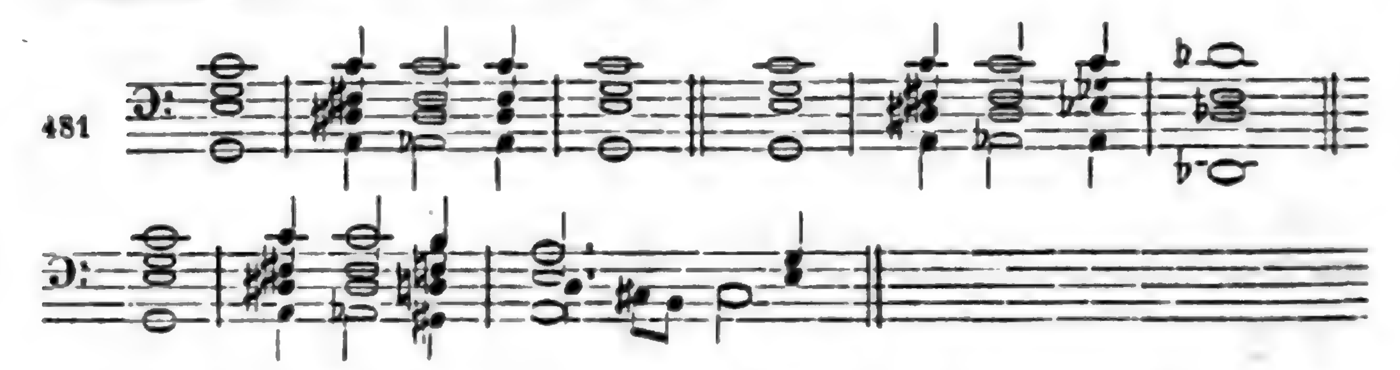


sehen wir ihn angewendet, die letzten Male mit enharmonischer Umnennung.

Bei allen vorhergehenden Akkorden erscheint der grosse Dreiklang als erster Anknüpfungspunkt. Zwar konnten die gefundnen Septimenakkorde ebensowohl aus dem Dominantakkorde herausgebildet werden; aber das macht keinen Unterschied, da dieser selbst Erzeugniss des grossen Dreiklangs ist. Wenn wir jetzt als besondre Rubrik

* Er hat den Namen des hartverminderten Dreiklangs erhalten. Wir sind um so mehr gegen alle diese Benennungen einflussloser Gestalten, da selbst die Anhänger derselben in Verlegenheit sind, überall Namen aufzutreiben. Den in No. 479 aufgewiesnen Akkord wissen sie schon nicht anders zu benennen, als: »hartverminderter Dreiklang mit zugefügter kleiner Septime.« Wie breit! und wie unrichtig! — ein Dreiklang mit zugefügter Septime ist kein Dreiklang — und wie irreleitend! als wenn jener Septimenakkord zunächst oder allein aus dem Dreiklange von No. 480 und nicht vielmehr aus dem Dominantakkorde herkäme!
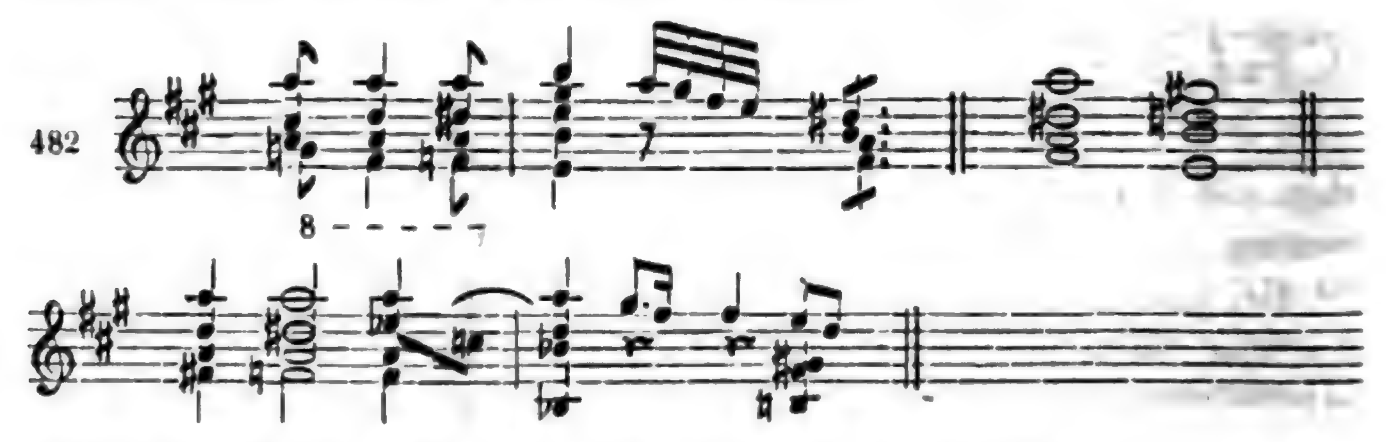
2. Mischakkorde aus vermindertem Dreiklang und Septimenakkord

aufstellen, so ist klar, dass wir sie blos der bequemern Uebersicht wegen absondern; sie könnten ebensowohl unter die vorige Rubrik treten, da verminderter Dreiklang und Septimenakkord wieder nur aus dem Dominantakkorde herrühren. Hier



sehen wir aus *dis–fis–a–c* durch Hinabführung der Quinte (der Septime in *h–dis–fis–a–c*) einen Mischakkord *dis–fis–as–c* mit ein Paar enharmonischen Wendungen.
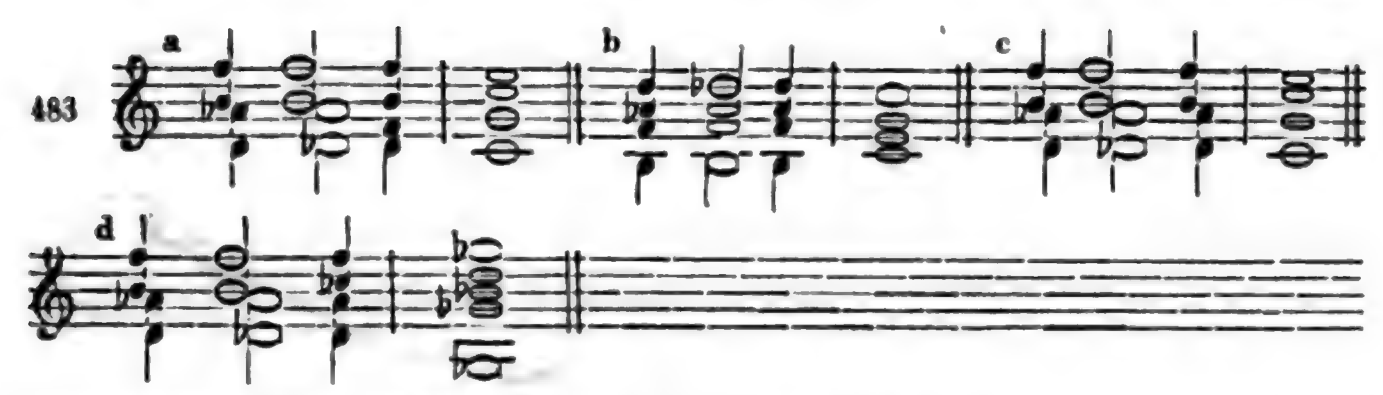
Blicken wir auf No. 477 zurück, so findet sich da ein Mischakkord, der aus dem Dominantakkorde durch Erniedrigung der Quinte entstanden ist. Aus dem letztern geht aber auch der verminderte Dreiklang hervor; folglich kann auch in diesem die Terz — denn sie ist ja Quinte des Stammakkordes — erniedrigt werden. Hier — um einmal wieder an einen Meister zu erinnern —



zeigen wir diesen Akkord* zuerst aus dem bekannten Terzett in Mozart's Don Juan und in noch ein Paar Anwendungen, andre der Forschung des Jüngers überlassend.

Wenn ferner bekanntlich aus dem Dominantakkord' auch der verminderte Septimenakkord hervorgeht, so muss die in No. 477 gezeigte Erniedrigung der Quinte auch auf diesen übergehn, nur dass dieses Intervall auch hier zur Terz wird. Aus *g–h–d–f* ist *g–h–des–f* geworden, aus *h–d–f–as* bilden wir hier

* Sie nennen ihn den doppeltverminderten Dreiklang.



einen neuen Mischakkord *h–des–f–as*, der bei *a* in den zuvor gezeigten Dreiklang zurückgenommen wird, bei *b* sich normal auflöst, bei *c* ebenfalls, — nur mit offenbaren Quinten in den Unterstimmen, — bei *d* eine von den mancherlei anwendbaren enharmonischen Wendungen nimmt.

Hier nun (in No. 483, *c*), sind wir — übrigens auf klar übersichtlichem Wege von *h–d–f–as* über *h–des–f–as* mittels Durchgangs von *d* abwärts — zum Schluss auf Akkordfolgen geführt worden mit bewusst gesetzten Quinten, die wir anfangs entschieden und sorgfältig haben vermeiden sollen. Fragt man zunächst unbefangen sein Gefühl, so wird man die Fortschreitung der Akkorde bei *c* nichts weniger als verletzend, man wird sie, besonders bei sanftem und weilendem Vortrage, milder als die vollkommen normale Führung bei *b* und freier als den verkümmerten Rückschritt bei *a* empfinden. Mozart hat den sanft verschwebenden, verklärenden Klang dieser Quintenfolge tief empfunden, als er — damals selbst der zärtliche Bräutigam seiner Konstanze! — in Belmonte's Arie (in der Entführung) bei dem Liebesrufe »Konstanze!« sie zu dem Gesang' erweckte. Und wenn in der Vestalin Licinius, in Liebe und Verwegenheit erbebend, in der Mondnacht, im Tempel am Altare der strengen Göttin seine »Julia!« ruft: so fand auch Spontini keinen andern Klang in seiner Brust, als jenen.

Warum aber sind wir jetzt berechtigt, solche Fortschreitungen zu unternehmen, die wir Anfangs uns versagt haben? Nicht blos, weil wir sie jetzt wohlklingend und brauchbar finden, — denn auf diese Entdeckung hätte uns schon längst, gleich Anfangs, der Zufall bringen können. Sondern: weil wir jetzt in streng folgerichtigem Fortschritte zu ihnen gelangt sind, weil uns jetzt nicht Unbehülflichkeit, sondern vielmehr gegründete Ueberlegung zu ihnen führt, nachdem wir alle andern Wege zu demselben Ziel ebenfalls schon kennen.

Dies ist der Punkt, von dem aus bei lebhaftern, aber ununterrichteten Geistern der verderblichste Irrthum ausgeht; der verderblichste, denn er raubt leicht den Begabtern die ihnen von der Natur zugedachten Früchte. Die entlegnern und desshalb unregelmässigern Gestaltungen erscheinen ihnen als das Neuere und Reizendere, auch darum wohl als das Genialere. Aber dieses Neuere und Fernerliegende hat nur

Kraft, insofern es als äusserste Folge eines zusammenhängenden, organisch erwachsenen und gereiften Ganzen erscheint und sein Wesen ganz ausspricht. Ausser diesem Zusammenhang, an die Stelle früherer, dem Stamm näherer Bildungen geschoben, ist es ohne Kraft und Folge. —

Auf der andern Seite ist aber hier nochmals vor jener falschen Regelmässigkeit, vor jenem leidigen Gehorsam gegen den Buchstaben der Regel zu warnen, der nicht dazu kommen lässt, Sinn und Grund, und damit auch die Gränze der Regel zu fassen, — der vergessen macht, dass derselbe Sinn und Geist, der die Regel aufgefunden, auch uns verliehn, auch in uns das Lebendige, Unentbehrliche ist, dass wir Regel und Kunst nur durch unsern eignen Geist und Sinn fassen, dass endlich doch nur unser Geist die letzte Entscheidung geben kann, so gewissenhaft er sich auch durch Erwägung der Regel, durch eignes Forschen und Sinnen vorbereitet, sich mündig, selbständig gemacht haben muss. Jede künstlerische, jede freie Natur hat das Bedürfniss, zuletzt sich selbst frei zu bestimmen; frei von der Unbehülflichkeit und unzuverlässigen Willkühr der Unbildung, und frei von jedem Gesetz, das ihr nicht zu eigner, innrer Wahrheit geworden ist; — frei von unvollendeter Wildheit und unvermögender Knechtschaft*.

---

* Hierzu der Anhang S.

Elfte Abtheilung.

Die Behandlung von mehr oder weniger als vier Stimmen.

Bis hierher haben wir uns auf den vierstimmigen Satz beschränkt, und nur ausnahmsweise Dies oder Jenes einmal mit weniger oder mehr Stimmen dargestellt. Es bedarf jetzt nur noch einer kurzen Betrachtung des minder- oder mehrstimmigen Satzes.

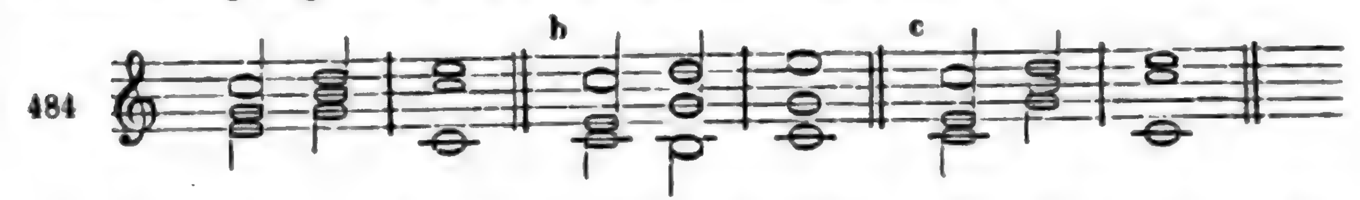
Erster Abschnitt.

Der drei-, zwei- und einstimmige Satz.

Wir haben erfahren, dass nicht einmal vier Stimmen genügen, überall vollständige Akkorde zu geben, wofern wir nicht zu harmonischen Beitönen unsre Zuflucht nehmen. Vollständige Nonen-Akkorde waren ohnedem, wie sich von selbst versteht, nicht möglich; Septimenfolgen (No. 268 u. a.) konnten in vollkommener Reinheit ebenfalls nur mit fünf Stimmen in vollständigen Akkorden ausgeführt, manche Fehler nur vermieden werden auf Kosten der Akkordvollständigkeit. Natürlich muss Unvollständigkeit einzelner Akkorde bei weniger als vier Stimmen noch weit häufiger eintreten, — oder wir müssen noch häufiger unsre Zuflucht zu harmonischen Beitönen nehmen. Diese nöthigen aber, wenn die Stimmen nicht in ein aufgeblasen leeres Wesen verfallen sollen, zu mancherlei Durchgängen, und nicht immer ist es wohlgethan, die Stimmen mit so viel (harmonischen und nicht harmonischen) Zusatztönen zu beladen. Wir müssen also, ehe wir zu dieser Aushülfe greifen, erst erwägen: welche Harmonien am leichtesten ohne Unvollständigkeit zu erreichen sind.

Die Dreiklänge bedürfen nur dreier Stimmen, daher sie sich zuweilen, z. B. in Folgen von Sext- oder Quartsext-Akkorden, füglicher drei- als vierstimmig behandeln lassen. Wir wissen aber schon, dass der Stimmgang oft hindert, diejenigen Töne, die wir haben möchten, unmittelbar zu erreichen. Daher werden wir uns, selbst bei Dreiklängen, manche Lage versagen, um möglichst vollständig zu blei-

ben. Wollten wir z. B. die ersten Töne der Tonleiter mit Dreiklängen dreistimmig begleiten, so würden die Lagen *a* und *b*



vor *c* den Vorzug fliessenderer Stimmführung haben, obwohl wir genöthigt waren, Sext-Akkorde zu nehmen. Auch hier also müssen wir zu Gunsten des Stimmgangs einzelne Akkorde unvollständig lassen. Welche Akkordtöne am füglichsten wegbleiben, ist von S. 106, 134 und 165 her bekannt.

Der Dominant-Akkord kann schon ohne harmonische Beitöne, ausser in Umkehrungen, nicht gesetzt werden, ohne dass der folgende Dreiklang unvollständig bleibt. Dass er die Quinte, dass er auch den Grundton aufgeben kann, und dann zum verminderten Dreiklang wird, wissen wir; oft weiset der Stimmgang auf diesen abgeleiteten Akkord statt des Grund-Akkordes hin.

Versuchen wir hiernach gleich die Begleitung der Tonleiter nach Anleitung der ersten Harmonieweise, jedoch mit Benutzung der Umkehrungen, wo sie dem Stimmgang besser zusagen.



Wir sehen bei *b*, dass der Schlussakkord hier in Folge des Stimmgangs sogar Quinte und Terz eingebüsst hat, wofern wir nicht etwa vorziehn, mit einem Sext-Akkorde, zwar minder befriedigend, aber volltönender, zu schliessen, oder den Schluss, wie bei c, zu umschreiben. Noch dünner würde sich zweistimmige Begleitung gestalten. Man könnte hier von der Naturharmonie ausgehn, —
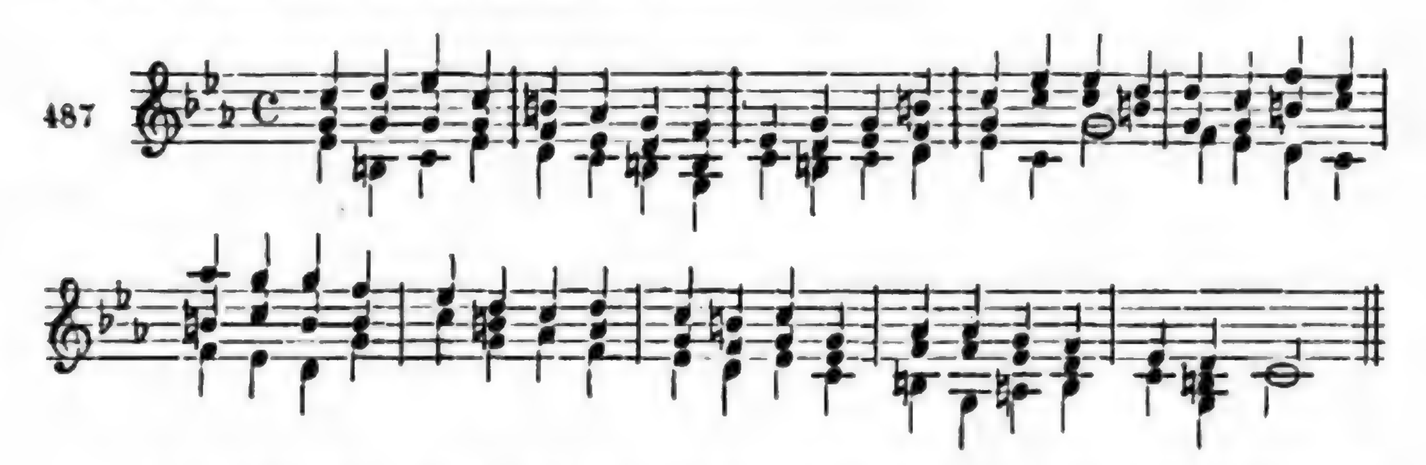


oder eine blosse Sextenfolge (No. 170) nehmen, oder andre Wege einschlagen. Doch wir setzen die Akkordbetrachtung fort.
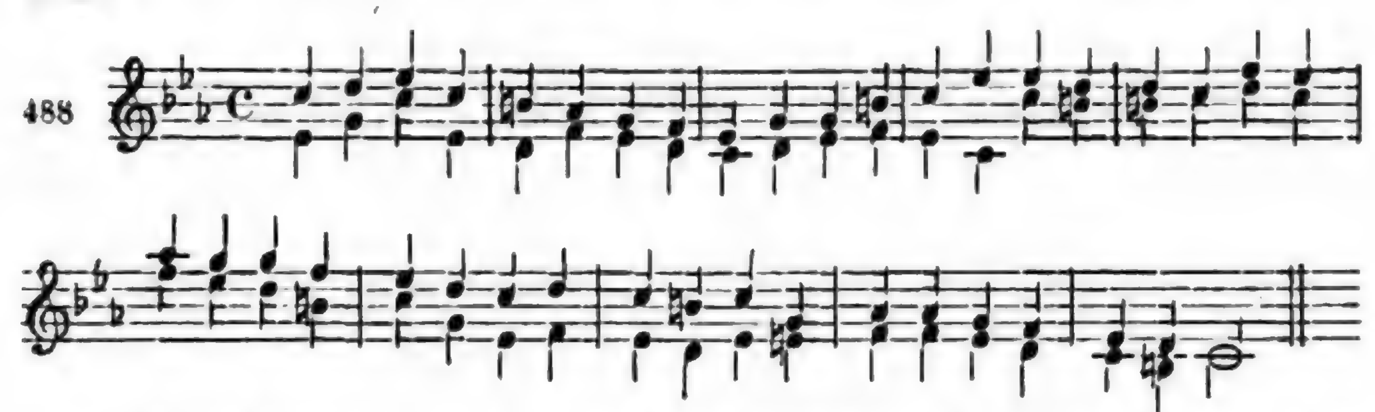
Die Nonen-Akkorde müssten Terz und Quinte aufgeben, wofern man nicht vorzöge, sie mit abgeleiteten Septimen-Akkorden zu vertauschen, die dann am liebsten ihre Terz — nämlich die eigentliche Quinte vom Grundton — aufgäben.

Die aus Dominant-Akkorden abgeleiteten Akkorde sind wie ihre Stammakkorde zu behandeln.

Nach diesen Grundsätzen würde No. 202 im dreistimmigen Satze etwa so zu harmonisiren sein.
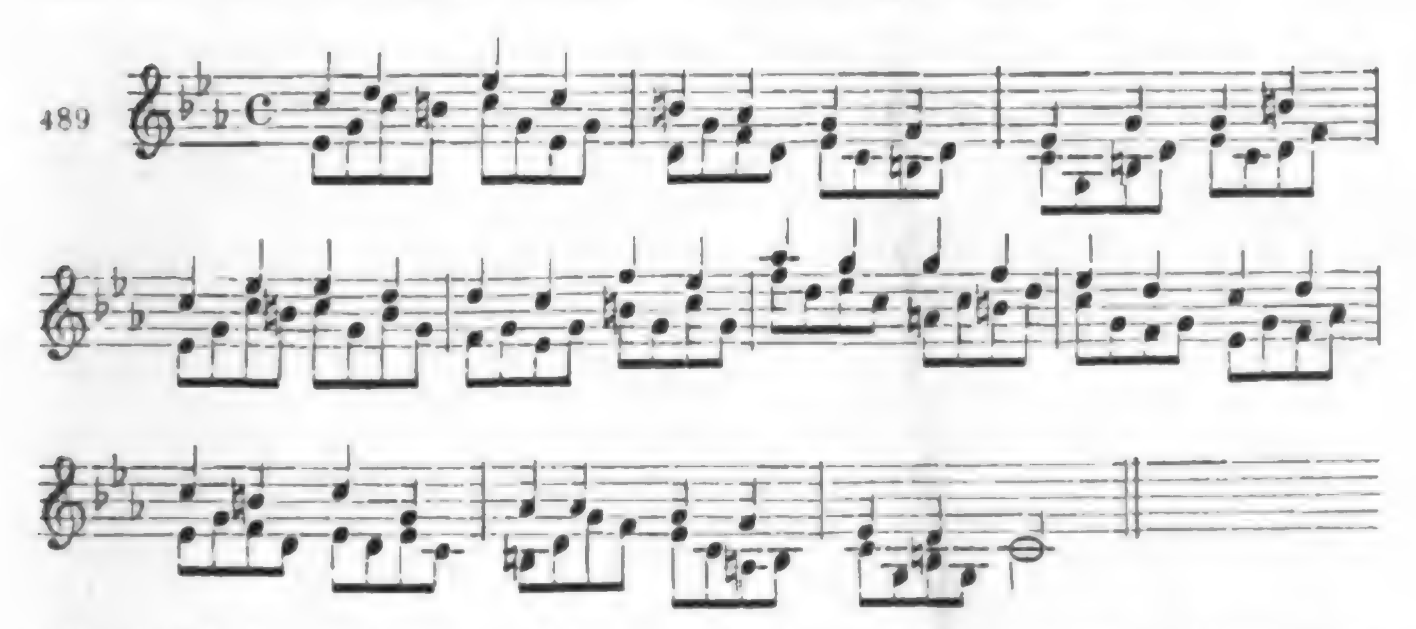


Im zweistimmigen Satze würde man sich noch näher an das Vorbild der Naturharmonie und an Sexten- oder Terzenfolgen halten; z. B.



Beide Arbeiten — mit den Abänderungen, die sie zulassen — bedürfen keiner Erörterung.

Auch ist aus dem bisher Besprochenen ohne Weiteres klar, wie durch zugefügte harmonische Bei- und Durchgangstöne die Harmonie vervollständigt und die Stimmen in fliessendere, oder lebhaftere Bewegung gebracht werden können. Statt aller Erläuterung stehe hier eine Ausführung des letzten zweistimmigen Satzes, —



die sich Jeder selbst zergliedern und deuten mag. — Dass dieser und jeder Satz, auch unter Grundlegung derselben Harmonie auf mehr als

eine Weise ausgeführt werden kann, ist nach allem Vorausgegangnen klar[46].

Zuletzt kommen wir nochmals (wär' es auch nur, um uns von der Vollständigkeit der Lehre thatsächlich zu überzeugen) auf den einstimmigen Satz zurück. Er war unsre erste Aufgabe; jetzt nehmen wir sie wieder auf, mit allen Kräften der vollständig entwickelten Harmonik und der sich an sie anschliessenden Tongestaltungen ausgerüstet. Jetzt dürfen wir uns gestehn, dass die blosse Tonleiter zwar die erste und nöthigste, aber demungeachtet eine dürftige Grundlage für Melodien ist. Unsre Sätze haben längst die Schranken einer einzelnen Tonleiter durchbrochen; der Vordersatz will nicht mehr auf der Tonika schliessen, sondern strebt nach der Dominante, — oder ist auch ein besondrer Theil geworden, und will in der Tonart der Dominante, in der Parallele u. s. w. schliessen; wir tragen überall das Bedürfniss nach Harmonie mit uns herum, und diese will sich wieder mit Vorhalten, Durchgängen u. s. w. aufschmücken.

Kann das Alles von einer einzigen Stimme geleistet werden? — Ohne Zweifel.
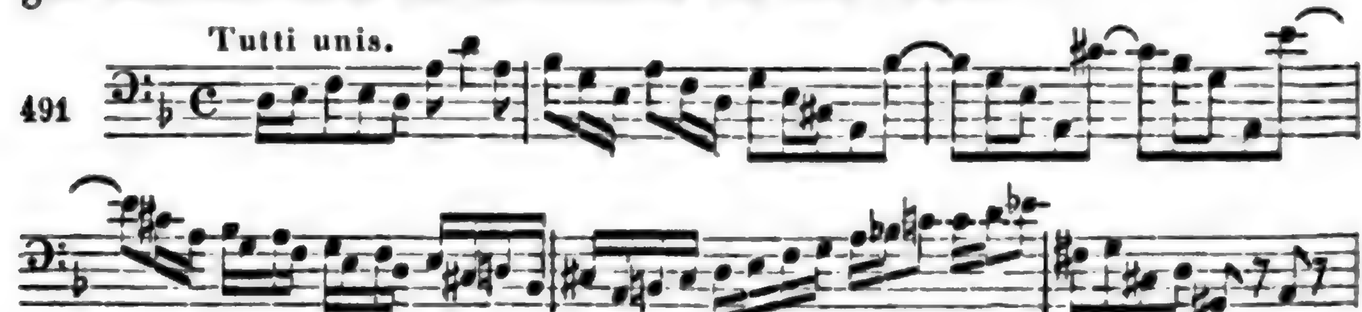
Zuvörderst wissen wir, dass die Akkorde sich sowohl theilweise (No. 97) als ganz (No. 64) von einer einzigen Stimme in melodischer Form darstellen lassen. Sodann sehen wir leicht, dass sich neben den regelmässigen Akkordtönen (unter sie gemischt) auch Durchgänge, Vorhalte u. s. w.

490



in derselben Stimme einschalten lassen. Wir haben also in der That Mittel für jede harmonische Gestalt, können mithin auch jede Wendung der Modulation bestimmt angeben. So wird man in diesem einstimmigen Ritornell eines Klavierkonzerts von Seb. Bach —

491



alle wesentlichen Punkte einer energischen Modulation: den tonischen Akkord zu Anfange, die Wendung auf die Oberdominante (Takt 2 bis 5), die Ausweichung in die Unterdominante (Takt 5 bis 6, in *a-c-es* und *fis* ausgesprochen) und in die Oberdominante (durch den vorletzten Ton *gis* angedeutet) finden.

---

46 Zweiundvierzigste Aufgabe: Bearbeitung von ein Paar Melodien drei- und zweistimmig, nach der Weise von No. 487, 488, 489.

Mehr aber, als die Möglichkeit und die Mittel nachzuweisen, kann hier nicht unser Zweck sein, da die Aufgabe selbst keine eigne Uebung erfodert, sondern sich dem in der Harmonie Gewandten von selbst erschliesst.

Zweiter Abschnitt.

Der mehr als vierstimmige Satz.

Bei dem mehr als vierstimmigen Satz' ist zu unterscheiden, ob alle Stimmen einen einzigen Körper — einen Chor, oder zwei und mehr zwar verbundne, aber doch unter sich wieder gesonderte Chöre ausmachen sollen. Erstere Schreibart nennen wir vorzugsweise den vielstimmigen Satz.

A. Der vielstimmige Satz.
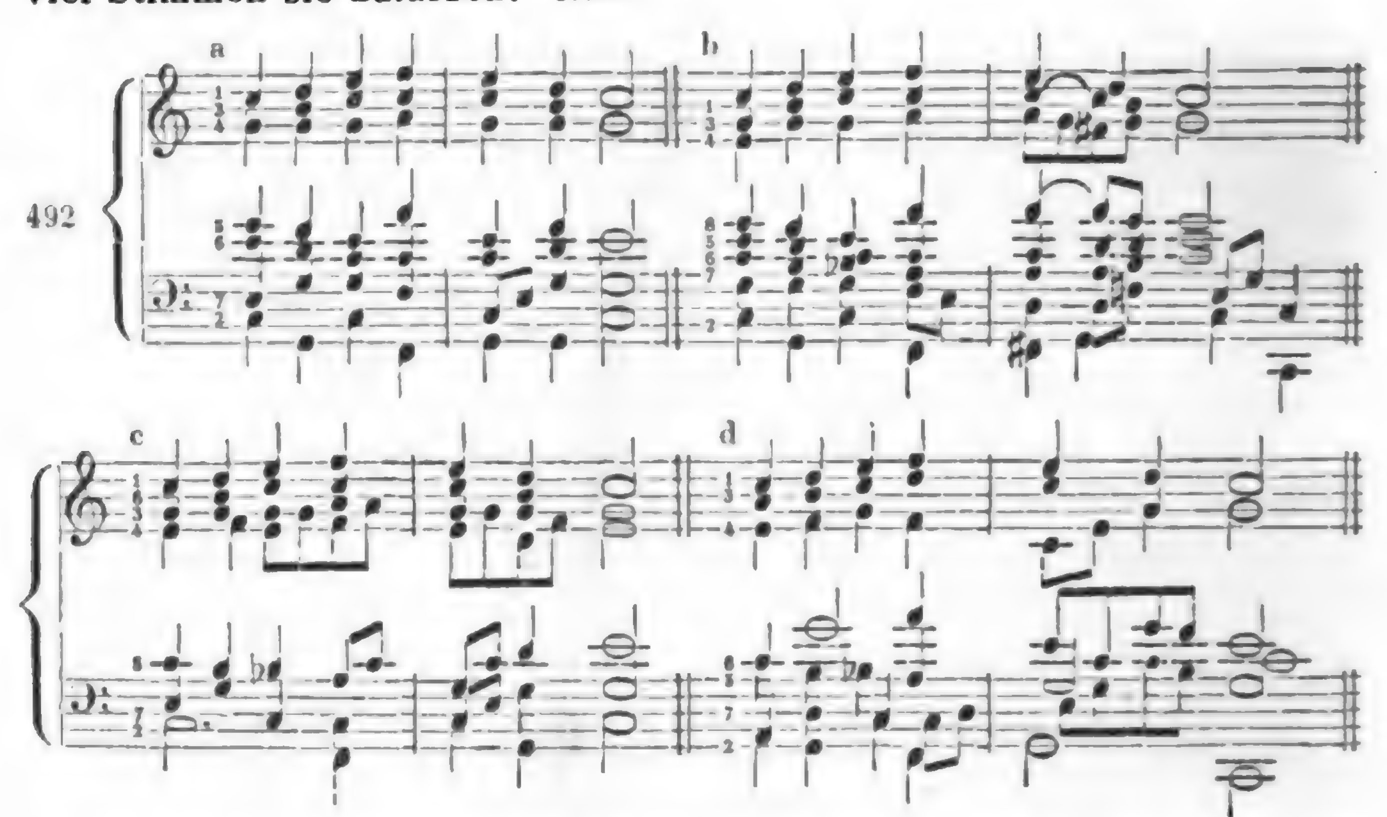
Hier tritt seltner die Nothwendigkeit ein, Harmonien unvollständig zu lassen, statt ihrer aber häufig Anlass, Akkordtöne zu verdoppeln, daher auch oft die Verlegenheit, die Stimmen genugsam auseinander zu halten und dabei so zu führen, dass sie einander nicht verwirren. Daher kommt es vor Allem darauf an, bei jeder Harmoniefolge sämmtliche Wege vor Augen zu haben, auf denen jede Stimme unbeschadet der andern fortgehn kann. Demungeachtet ist es nicht immer möglich, jede sauber und wohlgeführt durch das Gedränge zu leiten, man hat bisweilen nur zwischen einem geringern und grössern Uebelstande zu wählen, muss sich sogar zu mancher Verdopplung und regelwidrigen Fortschreitung entschliessen, die bei mindrer Stimmzahl weder nöthig noch zuträglich wäre; die grössere Stimmzahl zwingt dazu, aber zugleich verbirgt sie auch die Mängel in den einzelnen Stimmen.

Hiernächst muss, wie sich im Grunde von selbst versteht, weiterer Raum geschafft werden für die grössere Zahl der Mittelstimmen. Der Bass muss tiefer treten, sich mehr nach unten als nach oben bewegen, häufiger Grundtöne nehmen, um den zahlreichen Stimmen ehrenfeste, kräftige Grundlage zu bieten. Die Mittelstimmen dagegen müssen so lange wie möglich auf einer Stelle festgehalten und in kleinern Schritten geführt werden; denn wenn eine zahlreiche Stimmmasse erst in grössere Schritte oder weiter geführte Richtungen geräth, ist es schwer, sie zu beherrschen und ohne Verwickelung fortzuführen. Endlich muss man wohl bedacht sein, jeden Akkord am rechten Ort' innerlich zu erweitern (den Dreiklang zum Septimen-, diesen zum Nonen-Akkord), um für die vielen Stimmen möglichst reichen Stoff zu gewinnen.

Alle diese Regeln liegen so klar in der Natur der Sache und sind

schon so weit vorgeübt, dass es hier keiner ausgedehnten Uebung bedürfen kann, sondern nur einiger Versuche, um das bereits früher Gelernte auch unter schwierigern Verhältnissen anzuwenden. Wir geben dazu nachfolgende Winke, warnen aber ausdrücklich vor zu weiter Ausdehnung dieser Versuche, da diese Schreibart nur in seltnen Fällen Werth hat, und — besonders den Anfänger — leicht zu Schwerfälligkeit und Künstelei verführt*.

Man beginne mit sehr einfachen Akkordfolgen, und prüfe, wie viel Stimmen sie zulassen. Hier
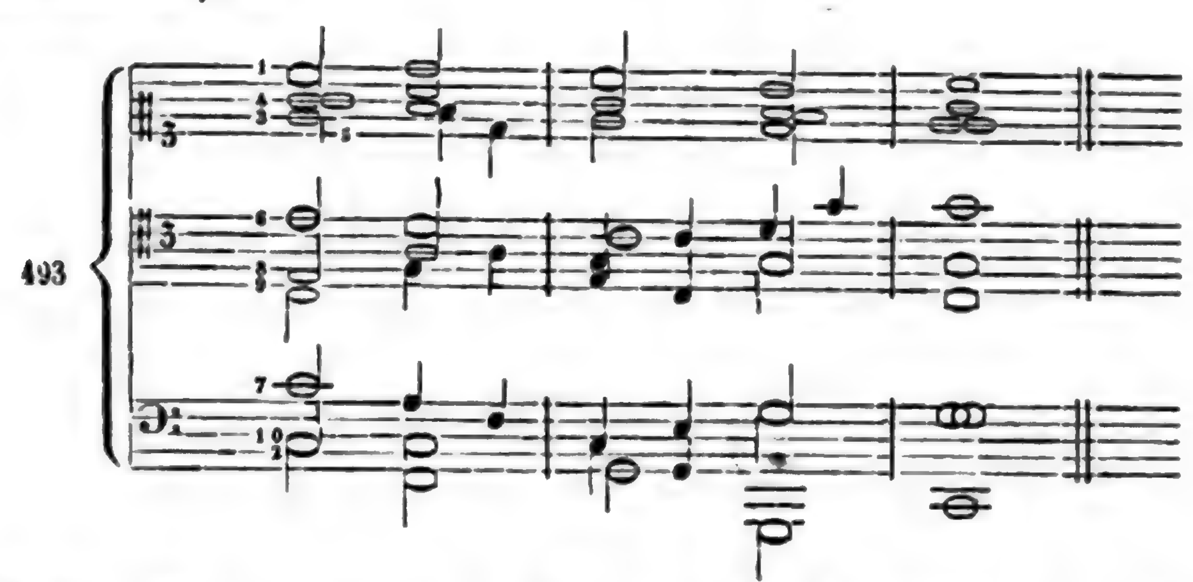


haben wir ein sehr einfaches Melodiesätzchen bei *a* mit den einfachsten Akkorden siebenstimmig begleitet, bei *b* um ein Weniges reicher und achtstimmig modulirt, bei *c* und *d* folgen noch ein Paar siebenstimmige Behandlungen. Es sind überall so viel Stimmen genommen worden, als sich eben zunächst und ohne zu grossen Zwang ergeben wollten. Unstreitig lassen sich noch mehr Stimmen über einander thürmen. Aber jemehr Stimmen man zusammenzwängt, desto mehr wachsen alle Uebelstände**, ohne dass etwas wesentlich Neues oder Besseres zu erreichen ist. Ja, wenn man auch für obige oder andre Sätze manche bessere Wendung träfe, so würde doch das Gewirr so vieler Stimmen im Ganzen keine bessere Wirkung aufkommen lassen. Vorhalte und Durchgänge, die so hülfreich sind, den innern Zusammenhang einer

* Etwas ganz Andres und auf ganz andern Grundsätzen Beruhendes ist die Vielstimmigkeit im Orchester.

** Dass es schon in den vorstehenden Sätzchen nicht an dergleichen fehlt, mag der Sextseptimen-Akkord zu Anfang des zweiten Takts im zweiten Beispiel No. 492 lehren. Er ist regelmässig gebildet; doch wird die Umkehrung eines Nonen-Akkordes bei so viel Stimmen verwirrt klingen, oder wenigstens den Grundton ganz ersticken.
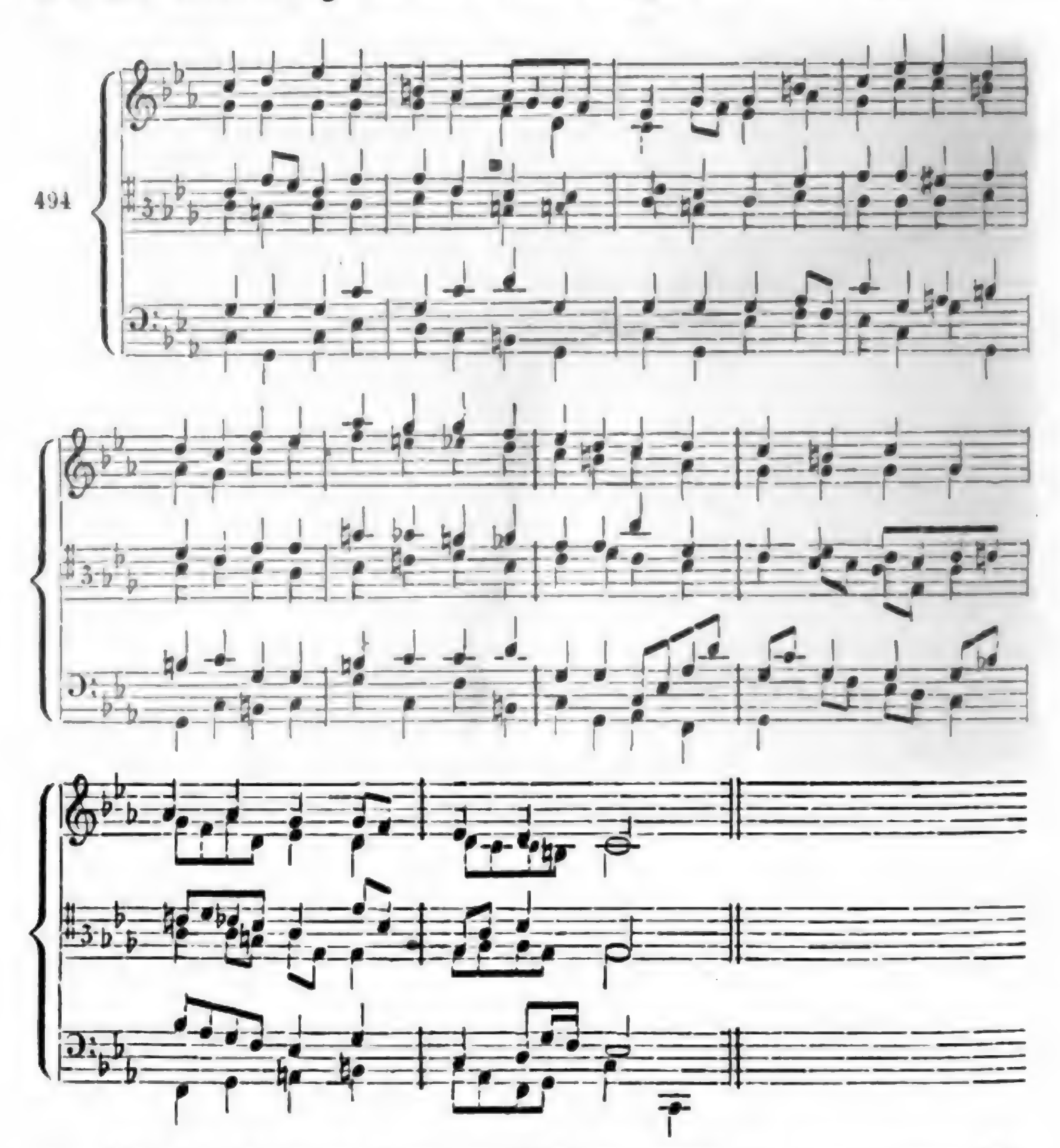
Stimme zu befestigen und hervorzuheben, würden bei vielstimmigem Satze die Schwierigkeit und Verwirrung nur steigern.

Um nun, wenn einmal vielstimmig geschrieben werden soll, möglichste Klarheit und Leichtigkeit zu erlangen, thut man wohl, wo es nur immer angeht, zwei oder drei Stimmen mit einander gehn zu lassen in Terzen, Sexten u. s. w. und die so miteinander gehenden Stimmen wo möglich auch neben einander zu stellen, so dass sie für sich eine feste, unterscheidbar sich absondernde Masse, gleichsam einen besondern kleinen Stimmchor im allgemeinen grossen, bilden. Einen solchen Chor bilden in No. 492 in *a*, *b* und *d* (besonders deutlich im letztern) die Stimmen 1, 3, 4; in *c* die Stimmen 1, 6, 3; ausserdem in *a* die Stimmen 5 und 6, und in *b* die Stimmen 8, 5, 6. Wo dergleichen verbundne Stimmen sich anbringen lassen, müssen sie zunächst nach der Ober- und Bassstimme gesetzt werden. So sind hier, wie die Ziffern andeuten, —



nach dem Basse sogleich die Stimmen 3 und 4 gesetzt, die mit der Oberstimme Sextakkorde bilden und als geschlossne Masse klar hervortreten. Nun war eine zweite, entgegengesetzt gehende Masse wünschenswerth, die sich in den Stimmen 5, 6 und 7, aber freilich weit weniger geschlossen, bildete; die übrigen Stimmen wurden zugesetzt, so gut es gehn wollte. Bei diesem und den vorigen Sätzen deuten die vorgesetzten Ziffern an, in welcher Reihenfolge die Stimmen gefunden sind. Es versteht sich von selbst, dass man nicht immer, wie im letzten Beispiel bei den Stimmen 3 und 4, eine Stimme ganz zu Ende geführt und dann die andre begonnen hat. Dies geschieht nur, wo die Führung besonders günstig ist (wie im letzterwähnten Fall) oder wo eine Stimme sich besonders leicht durchsetzen lässt, wie z. B. die achte in No. 492. Anderswo ist es leichter oder gerathener, zwei Stimmen gleichzeitig durchzuführen.

Hier folge noch eine sechsstimmige Behandlung des Satzes No. 202 (487) mit wenigen Veränderungen der Oberstimme.



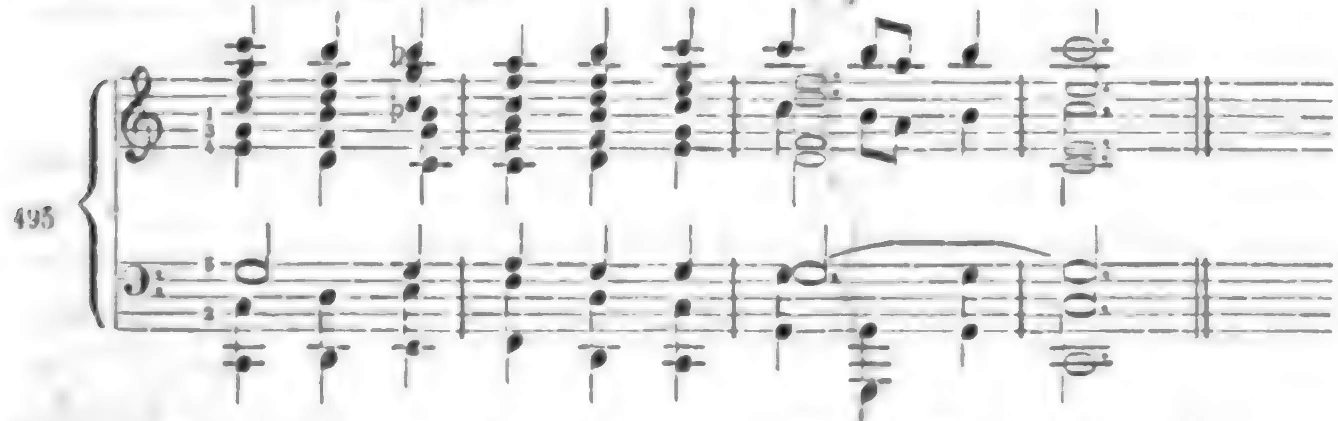
Man hat zwischen Ober- und Unterstimmen für die grössere Zahl der Mittelstimmen weitern Raum schaffen müssen; daher sind namentlich im fünften und sechsten Takt aus Septimen-Akkorden volle Nonen-Akkorde geworden. Auch in der Oberstimme ist Takt 2 und 9 durch eingeschobene Vorhalte Raum für die Töne der andern Stimmen geschafft worden. Aus demselben Grunde hat mancher Akkord Aenderung erfahren, die Häufung der Stimmen hat zu mancher Stimmwendung, zum Kreuzen der Stimmen (Takt 2 und 8), zu Vorhalten und Durchgängen Anlass gegeben.

Es ist nicht zu leugnen, dass das Ganze dadurch, und überhaupt durch die Stimmzahl, an einer Ueberladung leidet, die zwar an einigen Orten grössere Tonfülle zu Wege gebracht, im Ganzen aber den Satz in Vergleich zu seiner frühern Behandlung (No. 202) keineswegs verbessert hat. Allein das liegt weniger an der Art der Ausführung, als an der Erzwungenheit der Aufgabe. Hier war es

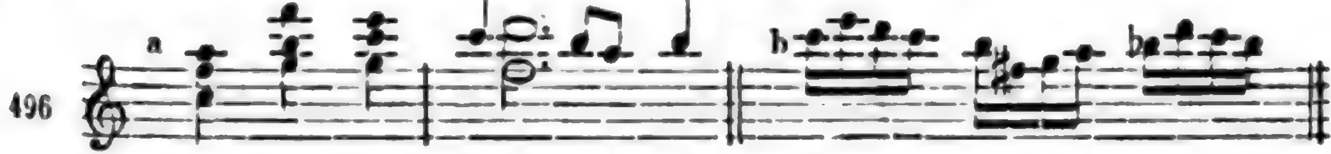
um ein Beispiel für die Lehre zu thun; es sollte nicht ein Kunstwerk, sondern die Möglichkeit und Art aufgewiesen werden — und zwar an einem dazu wenig günstigen Satze — vielstimmig zu schreiben. Nähmen wir aber an, dass der Satz in künstlerischer Absicht bearbeitet wäre: so würde der Erfolg lehren, dass auch in der Stimmzahl das Einfache, das eben Zureichende zugleich das Beste, und jedes Uebermaass schadenbringend ist.

Uebrigens wird kein Komponist von Einsicht sich mit überflüssigen Stimmen beladen. Wenn aber Vielstimmigkeit gerathen oder nothwendig ist, dann wird nicht Alles, nicht jeder Satz, es werden nur geeignete Sätze oder Theile von Sätzen, besonders von einfacher, langsam sich entfaltender Harmonie und ruhig gehaltner, nicht umherschweifender, nicht die Nachbarstimmen drängender Melodie vielstimmig, das Uebrige wird blos vier- oder minderstimmig behandelt. In dieser Weise sind mehrere Chöre (besonders die kürzern) in Israel in Aegypten von Händel verfasst, in denen bald acht Stimmen verschieden geführt, bald zwei derselben, oder mehrere Stimmpaare vereint werden.

Eine Scheinvielstimmigkeit besteht darin, dass von den wirklich, real unterschiednen Stimmen (desshalb Realstimmen genannt) Ober- oder Unterstimme, oder auch mehrere, oder alle Stimmen verdoppelt werden. Diesen Fall haben wir schon bei dem zweimal zweistimmigen Satze (No. 87) betrachtet, und uns dahin entschieden, dass solche Verdopplungen nicht als besondre Stimmen zu achten seien. Dieser Satz —



ist nur fünfstimmig, obgleich er neun Tonreihen enthält; denn die drei obersten und die unterste Stimme sind blosse Verdopplungen. Auch dann würde der Satz nur für fünfstimmig gelten müssen, wenn die Verdopplungsstimmen bisweilen unter einander wechselten, z. B. die Oberstimmen vom dritten Takte ab so, wie hier —



bei *a* geführt werden, wo die erste Oberstimme erst die zweite, dann die dritte, — die zweite dafür die erste, — die dritte aber die vierte und zweite Realstimme verdoppelte. Endlich würde auch durch Ausfüllung mit harmonischen Beitönen und Durchgängen eine Ver-

dopplungsstimme nicht zu einer realen. Wollte man z. B. die oberste Stimme von No. 495 so ausbilden, wie 496 *b* zeigt, immer würde sie nur als Verdopplung gelten.

Häufiger als der eigentlich vielstimmige Satz kommt

B. der Doppel- oder mehrchörige Satz

in Anwendung, weil er brauchbarer und karaktervoller ist.

Indem er die in ihm enthaltnen Stimmen in zwei oder mehrere Massen theilt, kann er bald eine oder einige dieser Massen für sich allein, bald alle vereint zu wahrer Vielstimmigkeit verwenden. Besonders die erste Form, die nicht blos satzweise, sondern im engsten Wechsel der Chöre anwendbar ist, giebt der ganzen Schreibart eine Beweglichkeit und Klarheit, deren der eigentlich vielstimmige Satz durchaus nicht fähig ist.

Wie man voraussieht, sind mancherlei Anordnungen für diese Schreibart denkbar.

Es können zwei oder mehr Chöre von Stimmen gebildet werden.

Die Chöre können gleiche Stimmanzahl und Lage haben, oder ungleiche. — Als kleinste Anlage der Zweichörigkeit mit gleicher Stimmzahl aber verschiedner Stimmlage kann unser zweimal-zweistimmiger Satz (S. 74) dienen. In der Regel werden jedoch nur drei- oder vierstimmige Chöre zusammengestellt.

Endlich kann von den verschiednen verbundnen Chören mannigfaltiger Gebrauch gemacht, ein Chor kann einfacher, der andre figurirter geführt werden, und was dergleichen mehr.

Für alles dies bedarf es keiner neuen Regel, sondern nur Einer Betrachtung, die sich dann auch auf den eigentlich vielstimmigen Satz überträgt. Die verbundnen Chöre sollen nämlich nicht blos allesammt, sie sollen auch jeder für sich als ein Ganzes erscheinen, und bei jeder Trennung der einzelnen Chöre wird das Gefühl, dass jeder für sich ein Ganzes sei, so bestärkt, dass man auch bei dem Zusammenwirken angeregt ist, jeden Chor besonders zu vernehmen, so lange man ihn von den andern unterscheiden kann. Hieraus folgt, dass man so viel wie möglich jeden Chor als geschlossnes, in der Harmonie reines und vollständiges, besonders durch wohlgeführte Ober- und Bassstimme karakterisirtes Ganzes behandeln muss, während man sich zwischen Stimmen verschiedner Chöre die im vielstimmigen Satze nicht immer zu vermeidenden Freiheiten und Regelwidrigkeiten eher gestatten mag.

Alle diese Gestaltungen kommen in der Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze zu reiferer Betrachtung und bedürfen für jetzt nicht einmal besonderer Uebung. Es genügt, im Voraus darauf hingewiesen zu haben.

Zweites Buch.

Die Begleitung gegebner Melodien.

Einleitung.

Im ersten Buche haben wir uns die wichtigsten Mittel angeeignet, die Tonwesen und Rhythmus für künstlerische Aufgaben darbieten. Nun schreiten wir zu der Verwendung dieser Mittel auf künstlerische Zwecke fort.

Zwar haben wir auch schon im ersten Buche, schon mit der Naturharmonie Tonstücke gebildet, die in ihrer Sphäre möglicherweise befriedigen, künstlerische Wirkung und Geltung haben konnten. Aber wir waren in den Mitteln beschränkt, also unfrei; und diese Tonstücke (wie alle bisherigen Arbeiten) waren nur Mittel zur Uebung, nicht um ihrer selbst willen gebildet. Unsre künftigen Arbeiten sind allerdings ebenfalls zur Uebung und Entwicklung unsrer Kräfte bestimmt; aber sie können schon für sich selber als Kunstleistungen gelten.

Wir gehen von hier aus alle Aufgaben durch, die sich dem Komponisten darbieten, beginnen aber wieder mit dem Leichtesten. Die erste Aufgabe ist

Begleitung gegebner Melodien.

Es sind zunächst zweierlei Arten von Melodien, deren Begleitung vom Komponisten gefodert werden kann:

Choralmelodien und

weltliche Volksmelodien;

andre sind gewöhnlich schon von ihrem Erfinder mit der erfoderlichen Begleitung versehn.

Wir beginnen mit den Choralmelodien, als den einfachsten und zugleich wichtigsten.

Erste Abtheilung.

Die Begleitung des Chorals.

Die Choralmelodien, wie sie jetzt dem christlichen Gottesdienst angeeignet sind, bieten sich wegen ihrer grossen Einfachheit als leichteste und nächste Aufgabe für Begleitung dar. Denn ihr Tonumfang ist meistens nicht ausgedehnt, ihre Melodieschritte sind meist ruhig, nicht zu weitgreifend und nicht zu unstät. Ihre taktische Einrichtung ist ungemein einfach; denn meist bewegt sich, einige Durchgangstöne ausgenommen, die Melodie in lauter Takttheilen, nur selten von einer längern Note unterbrochen. Die Eintheilung in kurze Strophen, deren jede für sich gleichsam als Ganzes abschliesst, erleichtert Uebersicht, Einrichtung und Behandlung*.

Auch die Textunterlage (wenn man gelegentlich schon jetzt an den Gesangvortrag der Choräle denken will) ist höchst einfach; jede Sylbe hat in der Regel einen Ton, dem sich allenfalls ein Durchgangston anschliesst. So ist in jeder Beziehung der Choral eine der einfachsten Aufgaben für Begleitung.

In andrer Hinsicht kann er aber auch eine der reichsten genannt werden. Denn eben die hohe Einfachheit seiner Melodie macht ihn geeignet, die mannigfaltigsten Harmonisirungen und Begleitungen zuzulassen; ja, die meisten Choräle haben eine so allgemeine Bestimmung, dass sie unter verschiednen Gesichtspunkten gar manche Art der Begleitung gestatten, deren jede für ihren Zweck, am rechten Ort, die beste, keine die allein und allgemein rechte zu nennen ist.

Hierzu kommt noch die religiöse und künstlerische Wichtigkeit der Aufgabe. Der Choral ist von den frühesten Zeiten her wie jetzt

---

* Die Choralstrophen (also die grössere rhythmische Anordnung des Chorals) haben, wie der erste Blick in ein Choralbuch zeigt, bei Weitem nicht jene Ebenmässigkeit, nach welcher unsre neuere Rhythmik (vergl. die Lehre von der ein- und zweistimmigen Komposition) strebt. Die Zahl der Strophen ist bald gerade, bald ungerade, die Strophen unter einander haben verschiedne — und oft nicht einmal symmetrisch geordnete Länge, die Schlüsse fallen oft auf gewesene Haupttheile oder Nebentheile; alles dies wird um so auffallender, da die Bewegung des Chorals in seinen einzelnen Schritten so höchst einfach, ja einförmig ist. Allein für die harmonische Behandlung, unsern dermaligen Zweck, ist diese Weise des Rhythmus nicht von Einfluss; wir bekümmern uns also nicht darum.

ein wesentlicher Theil des christlichen, besonders des evangelischen Gottesdienstes gewesen, und muss es für alle Zeit bleiben. Viele dieser Melodien haben uns von Kindheit her, haben unsre Väter und Vorfahren seit Jahrhunderten erbaut, getröstet, gestärkt — sind die Stimme des Volks gewesen, mit der es sich zum Evangelium bekannte und zur Heiligung erhob, sind ein starkes Rüstzeug der Kirche bei ihrer Reinigung und Erneuerung gewesen, — und werden mit all' diesen Erinnerungen, in all' dieser Macht auf die Nachkommen übergehn.

Noch heute treten sie würdig in unser Leben
als Volksgesang, von der Orgel geleitet,
als Orgelstück, von tiefer Bedeutsamkeit,
als Chorgesang, in einfacher Kraft.

So sind alle Vorstellungen, die wir mit dem Choral verknüpfen, erhebend. Ueberdem (sehen wir auf die äussere Bedeutung der Aufgabe) ist die Behandlung des Chorals ein wichtiger Theil der Berufspflichten aller Kirchenmusiker, ein wichtiger, höchst ergiebiger Stoff für Kirchenmusik, — oft auch für weltliche Musik eine höchst wichtige, glücklich zu benutzende Form.

Gesichtspunkte für die Behandlung des Chorals.

Es ist schon oben erwähnt worden, dass ein und derselbe Choral gar mannigfache Behandlungen zulässt, deren jede, aus ihrem Gesichtspunkt angesehn, wohl zu billigen ist. Besonders aber sind es drei Gesichtspunkte, aus denen die Behandlung des Chorals zu bestimmen ist.

Erstens kann man blos den Zweck haben, die Choralmelodie, den Gemeinegesang in einfachster Weise zu begleiten. Hierzu würden diejenigen Harmonien zu wählen sein, welche sich am nächsten der Melodie anschliessen, sie am sichersten unterstützen; dies wird die Hauptrücksicht sein, und daneben wird man Bedacht nehmen müssen, in dem Gange der Harmonie das zu Dürftige oder zu Triviale, auch häufige Wiederholungen zu vermeiden, kurz, in keiner Hinsicht der Würde gottesdienstlichen Gesangs entgegen zu handeln. — Diese Behandlungsweise ist bisweilen die einzig zulässige, z. B. um den unsichern Gesang einer weniger gebildeten Gemeine zu leiten.

Zweitens wird man bei tieferm Eindringen in das Choralwesen gewahr, dass von den bessern Choralmelodien jede einen mehr oder weniger bestimmten Karakter ausspricht, für irgend eine gottesdienstliche Gefühlsrichtung den Ausdruck giebt. Eine künstlerisch höhere Aufgabe ist es, die Herausstellung dieses Karakters zum Ziel der harmonischen Behandlung zu machen. Dass mit diesem Karakter der allgemeine Sinn des Textes, zu dem der Choral erfunden worden, meist übereinstimmt, ist gewiss. Oft aber sind die ursprünglichen Texte be-

seitigt und neue an ihre Stelle getreten, die nicht immer dem Sinn des Chorals entsprechen; auch wird ein und dieselbe Melodie bekanntlich oft zu den verschiedensten Texten angewendet, und sogar ein und dasselbe Lied fasst bisweilen Verse vom verschiedensten Inhalt in sich. Nicht unbedingt werden wir also, wenn wir dem Karakter des Chorals nachgehn, zugleich den Text, oder gar die verschiednen Texte im Auge behalten können; wohl aber wird der passende, besonders der ursprüngliche Text uns sicherer zur Auffassung des Karakters, den der Choral hat, anleiten.

Drittens endlich kann man sich die Aufgabe stellen, nicht blos dem allgemeinen Karakter des Chorals und des Liedes, sondern auch dem besondern Sinn der einzelnen Verse zu entsprechen. Dies wird aber mit der einfachen Weise, die jetzt unsre Aufgabe ist, nicht immer, — vielmehr oft nicht erreichbar sein, es wird dazu der Figurirungen und andrer später zu betrachtender Formen bedürfen. Wir werden also diese Behandlungsweise, allerdings die vollkommenste, hier noch nicht zu unserm Augenmerk machen können, sondern nur gelegentlich nach ihr hinblicken. Denn fern muss uns das stets vergebliche und unkünstlerische Streben bleiben,

> mit Mitteln etwas erreichen zu wollen, das ausser dem Bereich dieser Mittel liegt.

Ein solches Streben ist nicht blos vergeblich, sondern auch verderblich; es verkehrt den Sinn dessen, was wir wirklich schon besitzen, und lässt uns zu spät und befangen zu dem, was wir eigentlich wollten, gelangen.

Wir kehren zu jener andern Behandlung zurück, in der nicht blos die allgemeine Bedeutung des Choralwesens überhaupt, sondern der besondre Sinn und Karakter einer bestimmten Choralmelodie, wenn und soweit sich ein solcher zeigt, zur Aufgabe gesetzt wird. Eine solche Behandlung und Darstellung kann

eine typische

genannt werden; sie stellt den Choral so dar, wie er für sich, in seinem Wesen ist, frei von Rücksichten auf zufällige Hülfsbedürftigkeit der Ausführenden und auf zufällige Wendungen einzelner Textverse. Dies ist unsre Aufgabe.

Unter jedem Gesichtspunkte können wir nun, materiell genommen, die Arbeit mannigfach leisten:

1. mehr- oder minderstimmig; wir werden meist die Vierstimmigkeit vorziehn;
2. mehr oder minder harmonisch reich;
3. die Stimmen mehr oder minder melodisch ausgebildet.

Ueberall stellen wir uns endlich bald die Orgel, bald den Chorgesang vor, — so allgemein, wie der Karakter beider Jedem schon vor-

schwebt, ehe er sich von demselben gründlich und erschöpfend unterrichtet hat.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Auffassung der Melodie.

A. Bestimmung der Tonart und Hauptmodulationspunkte.

Sobald wir eine Choralmelodie zur Behandlung erwählt haben, müssen wir vor allen Dingen

die Tonart derselben

bestimmen. Wir kennen Vorzeichnung und Schluss als die beiden ersten Zeichen der Tonart; auch ist uns bekannt, welches die nächsten Ausweichungen für jede Tonart sind. Diese Merkmale (deren Kenntniss schon aus der allg. Musiklehre vorausgesetzt sein muss) insgesammt werden uns bei den meisten Melodien sicher leiten. Allein eine besondre Schwierigkeit tritt in diesem Punkte bei den Chorälen entgegen. Viele derselben stammen nämlich aus frühern Jahrhunderten (oder sind in deren Weise erfunden) und gehören weder unsern Dur- noch unsern Molltonarten an, sondern ältern, von unserm Dur und Moll verschiednen Tonarten, die wir die Kirchentöne nennen.

Auf diese alten oder Kirchentonarten sind unsre bisherigen Grundsätze keineswegs sofort anwendbar. Wir begegnen Chorälen, die ohne Vorzeichnung geschrieben sind; sie müssten daher, nach unsern Begriffen, aus *C* dur oder *A* moll gehn, und demgemäss schliessen. Allein sie schliessen auf *G*, fangen wohl auch mit *G* an; doch sind sie auch nicht *G* dur angehörig, es herrscht nicht *fis*, sondern *f* in ihnen vor, sie schliessen auch meistens nicht mittels des Dominant-Akkordes (*d–fis–a–c*), sondern mittels des Dreiklangs auf der Unterdominante. — Andre Choräle scheinen *D* moll zu sein, aber sie haben nicht die Vorzeichnung von *D* moll, auch ist ihnen nicht *b*, sondern *h*, also der grosse Dreiklang auf der Unterdominante eigen; — und was dergleichen Abweichungen mehr sind. Endlich stossen wir gar auf Choräle, die in Vorzeichnung und Schluss unsern Tonarten angehörig scheinen und gleichwohl abweichende Behandlung fodern, wenn sie ihrem Karakter gemäss wirken sollen.

Es ist klar, dass unter solchen Umständen viele Choräle mit unsern bisherigen Kenntnissen nicht befriedigend gefasst werden können. Sie fodern noch einen Unterricht über das Wesen der alten Tonarten, in denen sie abgefasst sind; dieser Unterricht ist der Inhalt der zweiten Abtheilung dieses Buches.

Es ist aber ferner klar, dass wir, bevor wir uns über die Kirchentonarten verständigt haben, oft nicht im Stande sind, zu bestimmen, ob ein gegebner Choral einer unsrer Tonarten wirklich angehört, oder nur den Anschein davon hat, eigentlich aber in einem der Kirchentöne geschrieben ist. Daher erfolgen einstweilen, als Uebergangsstoff, in der Beilage XIX einige nach unsern Tonarten zu behandelnde Melodien.

Haben wir nun eine solche Aufgabe übernommen, und die Tonart des Ganzen, den Hauptton, festgestellt, so ist zunächst die allgemeine Einrichtung der Modulation zu bedenken. Wir halten uns dabei zunächst an die rhythmische Abtheilung der Choräle.

Viele Choräle sind förmlich in zwei Theile getheilt; so z. B. in der Beilage No. XIX die ersten vier. Bei andern ist diese Eintheilung nicht ausdrücklich angezeigt, wir erkennen oder fühlen sie aber aus der Anordnung des Ganzen heraus. So bei dem dritten Choral der Beilage No. XXI, dessen zweite Hälfte die beiden ersten Strophen des Anfangs wiederholt, so dass schon dadurch ein nochmaliger Anfang, also Theilung des Chorals in zweimal drei Strophen bezeichnet wird.

Hat ein Choral zweitheilige Form, so schliessen wir den ersten Theil, wenn es die Melodie zulässt (dies ist bei den in No. XIX gegebnen Chorälen 2, 6 und 10 nicht der Fall), in Durmelodien in der Dominante, in Mollmelodien in der Parallele.

Ferner bildet, wie schon gesagt, jede einzelne Strophe des Chorals einen Abschluss, der durch Pause oder Zwischenspiel, oder wenigstens durch längeres, willkührliches Anhalten von dem weitern Fortgange getrennt ist. Daher haben wir jede Strophe als besondern Theil des Ganzen zu behandeln und in der Regel mit einem Ganzschluss oder Halbschluss abzuschliessen; wir benutzen also jeden Strophenschluss als Ziel- und Ruhepunkt der Modulation, auf dem dieselbe regelmässig, mit mehr oder weniger Befriedigung abbricht*.

Es ist daher für jeden Strophenschluss zu überlegen:

welcher Ausgang der Modulation dabei möglich,

welcher nach dem Gange des Ganzen der nächste und natürlichste,

---

* Nur ausnahmsweise kann der schliessende Akkord ein Sextakkord sein oder der Schluss sich in einen Trugschluss verwandeln, mithin sogar als letzten Akkord einen Septimenakkord oder eine Umkehrung desselben (s. das Beispiel von Seb. Bach im Anhang S. No. 1/528) haben. Dass diese Schlussweisen nur unvollkommen oder gar nicht befriedigen können, ist einleuchtend; sie können nur in einem besondern Ausdrucke, der dem Komponisten (vielleicht auf Anlass des Textes) nothwendig ist, Anlass haben, auf den wir aber jetzt nicht eingehn.

welcher nach allgemeinen Grundsätzen oder dem Karakter des Chorals, oder endlich nach dem besondern eben hier zu offenbarenden Sinn der vorzüglichste ist.

B. Uebersicht aller Schlüsse

Bei der Wichtigkeit, die die Strophenschlüsse als Hauptmomente und Zielpunkte der Modulation haben, ist genaue Vorbereitung auf sie um so mehr nöthig, je zahlreichere Schlüsse in jedem Choral erfodert werden; die meisten Choräle bestehn aus vier, fünf und mehr Strophen.

Welche Schlussformen stehn uns nun zu Gebot? — Wir verweisen auf das S. 121 Gesagte. Von dort her sind uns folgende Schlüsse bekannt.

Erstens der Ganzschluss, der vom Dominant-Akkord auf den tonischen Dreiklang fällt.

Zweitens der Kirchenschluss*, der vom Dreiklang der Unterdominante auf den tonischen Dreiklang fällt.

Drittens der erste Halbschluss, der sich bekanntlich aus dem Fall des tonischen Dreiklangs in den Dreiklang der Oberdominante bildet.

Endlich viertens der zweite Halbschluss, der sich aus dem Dreiklang der Unter- und Oberdominante bildet. So unvollkommen dieser Schluss auch sei, so nothwendig ist er doch an einzelnen Stellen; wir haben ihn schon in No. 143 angewendet, wo der periodische Bau ohnehin von untergeordneter Bedeutung war. — Merken wir uns, dass der letzte Akkord der Halbschlüsse in Dur und Moll ein grosser Dreiklang sein muss, weil beide Tongeschlechte auf der Oberdominante einen grossen Dreiklang haben.

Hiernach fragt sich nun bei jedem zu bearbeitenden Choral: welche der hier aufgewiesenen Schlüsse sind möglicherweise in demselben anwendbar?

Die allermeisten Choralstrophen gehn mit einem stufenweisen, einen Ganz- oder Halbton grossen Schritt auf- oder abwärts, in *C* dur z. B. von *c* nach *d* oder *d* nach *c*, von *h* nach *c* oder *c* nach *h*. Der letzte Ton muss für alle Schlüsse Bestandtheil eines grossen oder kleinen Dreiklangs werden, weil alle auf einen solchen fallen; für die Halbschlüsse muss der Dreiklang ein grosser sein, weil der Dominantdreiklang in Dur und Moll ein grosser ist. Gehen wir hiernach alle möglichen Fälle durch; wir setzen dazu den letzten Ton als Grundton, kleine und grosse Terz (bei den Halbschlüssen nur als letztere) und Quinte.

---

* Dass er keineswegs der einzige Kirchenschluss oder dem System der alten Tonarten eigne Schluss ist, werden wir bei der Lehre von diesen erfahren.

497 [Notenbeispiel]

					Dur.	Moll.
GS.*	*c* =	1 =	*g*	*c* =	*C*	*C*
		k3 =	*e*	*a* =		*A*
		g3				
		5				
KS.	*c* =	1 =				
		k3				
		g3				
		5				
HS.	*c* =	1				
		g3				
		5				

				Dur.	Moll.
h =	1 =				
	k3				
	g3	*d*	*g*	*G*	
	5	*h*	*e*		*E*
h =	1 =				
	k3				
	g3	*c*	*g*	*G*	
	5	*a*	*e*		*E*
h =	1 =	*a*	*h*		*E*
	g3	*c*	*g*	*C*	*C*
	5	*a*	*e*		*A*

In gleicher Weise ergeben sich die mit *c-d* und *d-c* möglichen Schlüsse hier

498 [Notenbeispiel]

					Dur.	Moll.
GS.	*d* =	1				
		k3				
		g3 =	*f*	*b* =	*B*	
		5				
KS.	*d* =	1 =				
		k3				
		g3				
		5	*c*	*g*	*G*	*G*
HS.**	*d* =	1 =	*c*	*d*	*G*	*G*
		g3	*as*	*b*	*Es*	
		5	*c*	*g*	*C*	*C*
			f	*g*	*C*	*C*
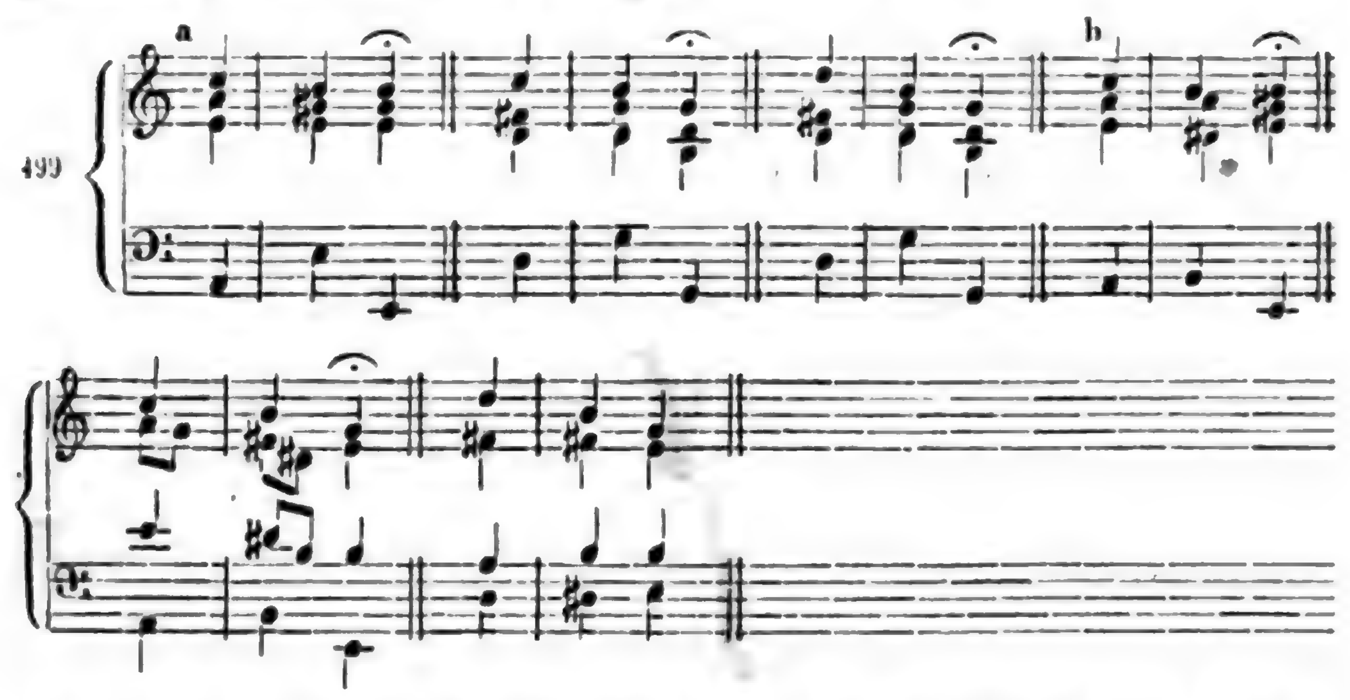
				Dur.	Moll.
c =	1 =	*g*	*c* =	*C*	*C*
	k3	*e*	*a*		*A*
	g3				
	5	*c*	*f*	*F*	
c =	1				
	k3 =	*d*	*a*		*A*
	g3				
	5	*b*	*f*	*F*	
c =	1 =	*b*	*c*	*F*	
	g3				
	5	*b*	*f*	*B*	

Andre Strophenschlüsse zeigen Wiederholung des letzten Tons oder Terzenfall; dann hängt es vom Bearbeiter und der Beurtheilung des besondern Falles ab, die beiden letzten Töne als dem Schlussakkord

* GS. bedeutet hier Ganzschluss, KS. Kirchenschluss, HS. Halbschluss, 1 Grundton, k3 kleine, g3 grosse Terz, 5 Quinte. Die Formel heisst so: Wenn *c* als Grundton genommen wird, so ist ein Ganzschluss möglich mit *g-h-d-f* nach *c* in *C* dur oder *C* moll. Statt der angedeuteten Nonen-Akkorde können auch die abgeleiteten Septimen-, statt der Grund-Akkorde auch Umkehrungen genommen werden.

** Es versteht sich, dass man nicht blos mit dem Dreiklang *c-e-g* oder *c-es-g* nach dem Dreiklang auf *d* gehen, sondern dafür auch den Sext-Akkord *e-g-c* oder *es-g-c* setzen kann. Ob übrigens jeder hier als möglich aufgeführte Schluss auch ein zusagender ist (z. B. der Halbschluss in *Es*, der entweder im ersten Akkord zur Verdopplung der Terz, oder zum Fortschreiten der Aussenstimmen in grossen Terzen (Anhang N, No. 29/352, oder zum Eintritt mit einem Quartsext-Akkord führt) ist eine später eintretende Frage.

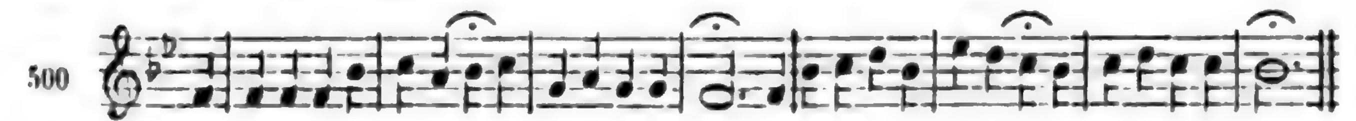
angehörig zu behandeln und den einleitenden Akkord auf den vorhergehenden (drittletzten) Ton zu legen, wie hier —



bei *a*, oder die ganze Schlussformel an die beiden letzten Töne zu knüpfen, wie bei *b*.

Nun erst fragen wir, welcher von allen möglichen Schlüssen in jedem besondern Falle vorzuziehen ist.

Betrachten wir nach dieser Anleitung vorläufig einige Choräle, zuerst den: Ich singe dir mit Herz und Mund.



Vorzeichnung und Schlusston zeigen die Tonart *B* dur; der Schluss kann vollkommen regelmässig mittels des Dominant-Akkordes geschehn. Allerdings wär' es auch möglich in *G* moll zu schliessen und die Vorzeichnung würde bekanntlich auch dieser Tonart entsprechen. Aber der Schluss würde ein unvollkommner sein; und überdem sehn wir allenthalben *f* in der Melodie, während *G* moll nicht *f* sondern *fis* hat.

Der Choral enthält vier Strophen, deren zwei und zwei sich schon durch die Länge, dann aber auch durch die letzte Tonfolge (Strophe 2 und 4) gleichen. Da nun auch die zweite Strophe einen Schluss in der Dominante zulässt, so dürfen wir die zwei ersten Strophen als ersten Theil des Chorals auffassen *.

Die erste Strophe bietet denselben Schluss dar, im Haupttone. Sie könnte auch in der Parallele (*G* moll) schliessen, und es würde dabei nichts thun, dass der Schluss ein unvollkommner wäre, mit der Terz in der Oberstimme des letzten Akkordes. Nach den Modulations-

* In diesem Fall hat die Abgränzung eines ersten Theils keinen weitern Vortheil für die Behandlung, als dass sie sogleich die Modulation bestimmt. In umfassendern und verwickeltern Fällen ist der Vortheil entschiedner.
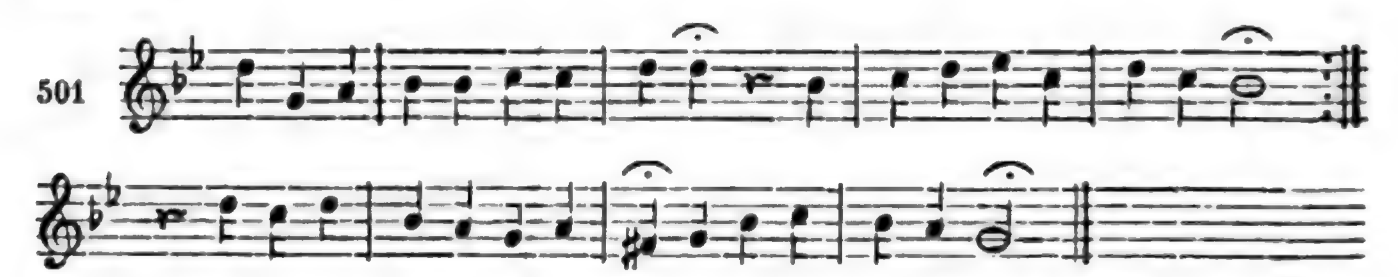
grundsätzen kann uns aber eine so frühzeitige Ausweichung in die Parallele nicht willkommen sein.

Die zweite Strophe schliesst als erster Theil in der Dominante. Sie könnte, mittels des Nonen-Akkordes (*f–a–c–es–g*) ebenfalls im Haupttone schliessen. Allein auch abgesehn von der Gelegenheit, hier einen ersten Theil frisch und befriedigend abzugränzen, würde Wiederholung des Schlusses im Haupttone lahm gewesen sein, hätte übrigens auch die Harmonie verwickelt, die sich *F* dur zuneigt.

Wollten wir nun auch die dritte Strophe mit einem Ganzschluss enden, so könnte dies in *F* geschehen, nämlich mittels des Nonen-Akkordes, oder *e–g–b–d*; allein auch hier würden wir einen Schlussfall unmittelbar wiederholen, und nichts wirkt so eintönig, als Wiederholung in den hauptsächlichsten und fühlbarsten Punkten. Wir könnten auch in *C* moll oder gar *As* dur schliessen; aber das Alles liegt in einem so kleinen, einfachen Satze viel zu fern.

Allein — haben wir nicht schon die ersten Strophen als ein Ganzes, als einen ersten Theil angesehn, der auf der Dominante schliesst? Folglich können wir die beiden letzten Strophen als zweiten Theil fassen, der von der Dominantentonart wieder in den Hauptton zurückkehrt. Dem entspricht auch gleich der Anfang der dritten Strophe, wie die Einrichtung des Textverses. Wir sehen also, dass die dritte Strophe, als Vordersatz in der Periode des zweiten Theils, ganz regelmässig einen Halbschluss macht, von der Tonika auf die Dominante; nachher wird der Ganz-Schluss um so befriedigender eintreten.

Ein zweites Beispiel sei der Choral: Ich will dich lieben, meine Stärke.
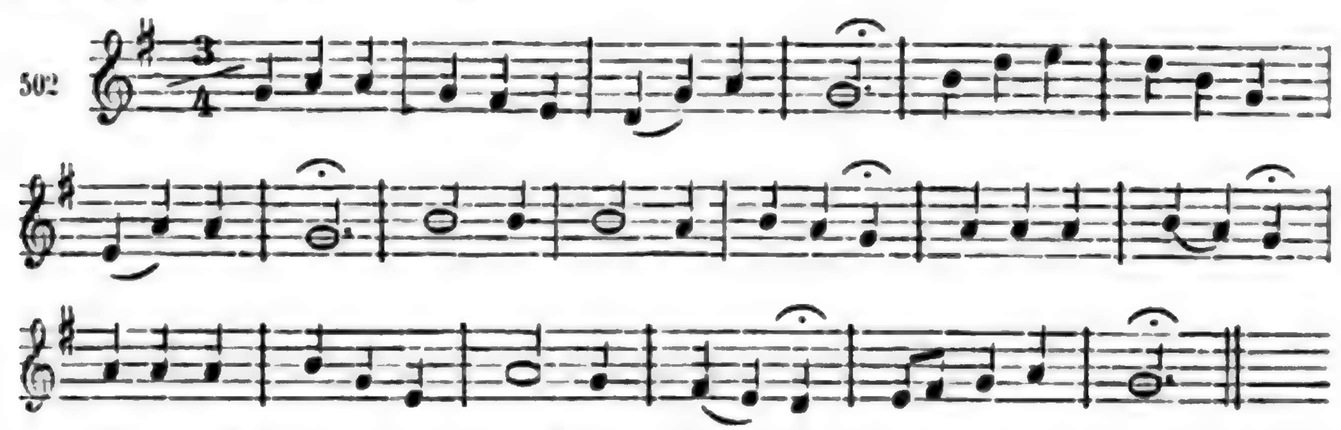


Dieser Choral ist, wie man sieht, förmlich in zwei Theilen abgefasst. Die Tonart des Ganzen ist unverkennbar *G* moll; die nächste Ausweichung würde daher in die Parallele, nach *B* dur, gehn, und dem entspricht der Schluss des ersten Theiles. Hiermit haben wir die beiden wichtigsten Zielpunkte der Modulation festgestellt, denen sich alles Uebrige fügen muss.

Die erste Strophe könnte nun ebenfalls nach *B* dur geleitet werden, wenn dies nicht dem bereits festgesetzten Theilschlusse vorgreifen und Eintrag thun würde; wir ziehen daher den Halbschluss von der Unterdominante auf die Oberdominante vor.

Die dritte Strophe kann mit einer förmlichen Ausweichung einen Ganz-Schluss in *D* dur, oder nur einen Halbschluss auf dem Dreiklang der Dominante machen.

Als drittes und letztes Beispiel folge hier der Choral: Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein.



Diese Melodie bietet der Behandlung desswegen eine kleine Schwierigkeit, weil fünf ihrer Strophen sich nach einem Schluss in der Tonika zu drängen scheinen, und zwar stets in gleicher Weise, durch *a – g*. Man müsste daher, sollte das Einfachste festgehalten werden, fortwährend in *G* dur bleiben; — auch die vorletzte Zeile ist geeignet, einen Halbschluss in *G* zu machen, obwohl geneigter, nach *D* dur förmlich auszuweichen.

Allein es ist klar, dass diese einfachste Behandlung hier zu unleidlicher Eintönigkeit führen würde. Nehmen wir nun voraus an, dass die vorletzte Strophe nach *D* dur modulirt, so frägt sich, was die übrigen fünf Schlussfälle werden sollen? — Das *a – g* kann zum Schlusse

in *G* dur, durch den Dominant-Akkord *d-fis a-c*,
in *C* dur, durch den Nonen-Akkord *g-h-d-f-a*,
in *E* moll, durch den Dominant-Akkord *h-dis-fis-a*

benutzt werden, bietet also neben Hauptton und Oberdominante die Tonarten der Unterdominante und Parallele dar. Wir sind daher zu allen nächstliegenden Modulationen in Stand gesetzt.

Die erste Strophe schliessen wir im Hauptton, um diesen zu befestigen, die letzte muss ohnehin ihm angehören.

Den Schluss in der Unterdominante stellen wir, seinem Karakter gemäss, so nahe wie möglich an das Ende, also in die vierte Strophe; dadurch wird die Modulation der folgenden Zeile um so mehr gehoben, deren Melodie ohnehin hinabführt und eines erfrischenden Mittels bedarf, um nicht zu ermatten.

Die zweite und dritte Strophe gehören folglich dem Parallelton an. —

Man sieht leicht, dass mehr als eine abweichende Anordnung hätte getroffen werden können; man hätte z. B. die zweite Strophe in *E* moll, die dritte in *C* dur, die vierte wieder in *E* moll, oder die dritte in *G* dur

schliessen können. Allein wo wäre die ruhige Masse von *E* geblieben, die wir oben aus zwei Strophen bildeten? Und wo der entschiedne Gegensatz von Unter- und Oberdominante? Dafür wären wir auf schon dagewesene Tonarten zurückgekommen, —

E moll, *C* dur, *E* moll,
G dur, *E* moll, *G* dur, —

hätten also zerstreut modulirt und schon dagewesene Töne durch stumpfes Zurückkommen auf sie abgenutzt.

Wir hätten auch statt *E* moll die Tonart der Unterdominante *C* dur in zwei Strophen anwenden können. Allein dann würde der herabziehende Karakter der Modulation in die Unterdominante zu dauernd hervorgetreten sein, und wir hätten gegen fünf Durstrophen eine einzige Mollstrophe gehabt, während im obigen Entwurf ein besseres Ebenmaass herrscht, nämlich zwei Mollstrophen gegen vier Durstrophen, oder,

zwei Strophen für den Hauptton,
zwei für die Dur- und
zwei für die Moll-Ausweichungen.

Eine so in grössern Massen zusammengehaltne, nicht hin- und her-, sondern bestimmt fortschreitende Modulation ist nicht nur die einfachere, sondern auch (vergl. S. 241) die grossartigere und würdigere, desshalb aber der Würde kirchlichen Gesangs im Allgemeinen entsprechender.

Soviel über die Anlage der Choralarbeit. Betrachten wir die Grundsätze, die uns dabei geleitet haben, so sehn wir, dass unser eigentliches Ziel nur die allgemeine Zweckmässigkeit, — eine natürliche, frisch (aber nicht unruhig) und folgerecht sich entfaltende Modulation gewesen ist, ohne weitere Rücksicht auf einzelne Momente der Melodie, auf Inhalt des Textes und den besondern Sinn, in dem wir diese oder jene Stelle aussprechen möchten.

Wir müssen uns daher erinnern, dass jene Modulationsentwürfe, die wir aus dem bisherigen Gesichtspunkte zweckmässig nennen durften, aus allen den oben angedeuteten Rücksichten mancherlei Aenderungen erleiden können. Solche Aenderungen werden wir uns auch dann unbedenklich erlauben, ja als Nothwendigkeit anerkennen, wenn der melodische Inhalt einer Strophe in der für sie vorausbestimmten Tonart keine natürliche und zweckmässige Harmonie zuliesse.

Zweiter Abschnitt.

Anlage der Harmonie.

Sobald die Strophenschlüsse festgesetzt sind, ist der Harmonie jeder Strophe ihr Ziel gewiesen. Auf dieses Ziel ist sie

bestimmt und sicher und damit würdig

loszuführen, nach den über Akkordfolge schon mitgetheilten Grundsätzen. Wiederum fragen wir also zuerst

nach den nächstliegenden und gehörigsten

Akkorden, sehen sodann

auf Folge und Zusammenhang

und gehn dabei entschieden auf unser jedesmaliges Ziel los, ohne unnöthige Wiederholung oder Hin- und Herschwanken. Wir nehmen dabei auf Mannigfaltigkeit Bedacht, besonders wo die Melodie zu Einförmigkeit verleiten könnte, und ziehen im Allgemeinen kräftige und würdige Wendungen, entsprechend der kirchlichen Würde und Erhebung, den weichen oder gar weichlichen oder auch trivialen vor.

Daher vermeiden wir im Allgemeinen zu häufige Umkehrungen, besonders Quartsext-Akkorde; letztere besonders, die uns früher so geeignet zur Einleitung des Schlusses erschienen, würden hier die Harmonie einförmig und schwächlich machen, da wir der Schlüsse so viele, und nach so kurzen Zeilen, haben.

Aus gleichem Grunde sind in der Regel auch solche Akkordfolgen zu vermeiden, in denen Bass und Diskant mehrere Akkorde hindurch in Sexten oder Terzen mit einander gehen, z. B.



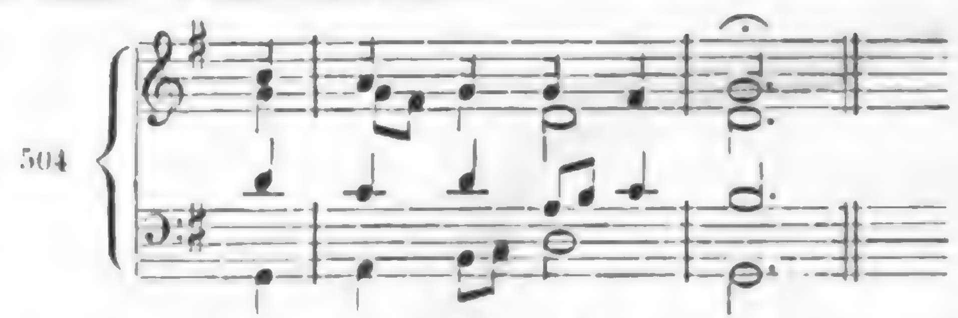
denn bei dem Uebergewicht der äussern Stimmen verbreiten solche Folgen leicht Eintönigkeit und Weichlichkeit über die Harmonie, wenn diese auch an und für sich selbst wohl und kräftig gebildet ist. Dass am rechten Ort übrigens diese und jede allgemeine Regel zurücktreten darf und muss hinter die Tendenz der besondern Aufgabe, ist uns längst bekannt.

Aus der ganzen Anlage der Choralmelodie folgt schon, dass in der Regel jeder Ton der Melodie seinen besondern Akkord erhält, also ein Akkordton ist. Hierbei müssen wir jedoch Einiges vorausbemerken.
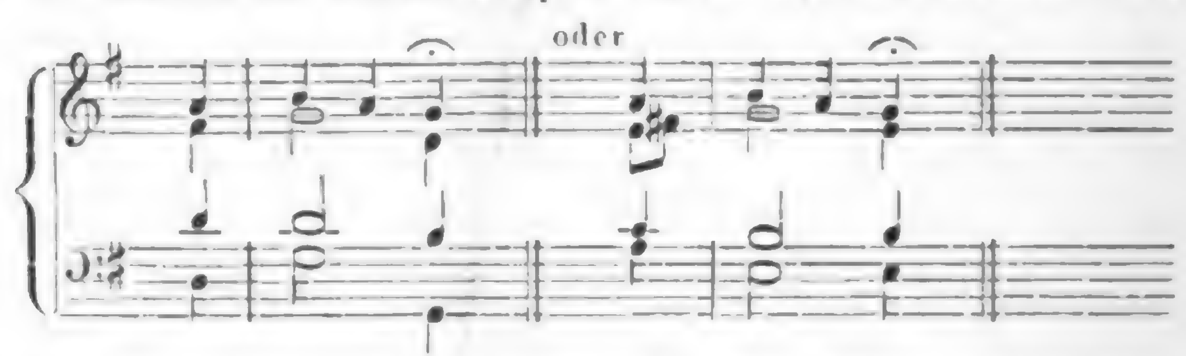
Erstens ist es zwar das Einfachste, dass jedem Melodieton ein eigner Akkord zuertheilt wird. Aber es kann, wie wir einstweilen

schon an No. 505 sehen, ein Akkord auch für mehrere Melodietöne beibehalten werden; es kann

Zweitens ein Melodieton als Vorhalt betrachtet und gebraucht werden, mithin als Bestandtheil des vorigen Akkordes; so könnte man z. B. die letzte Strophe des Chorals »Nun danket alle Gott« (Beilage XIX No. 2) in dieser Weise behandeln.
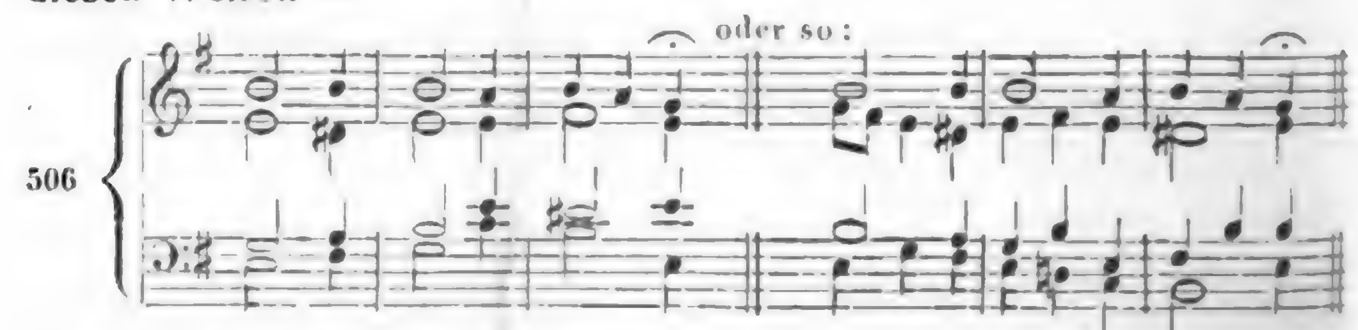


Drittens kann ein Melodieton als blosser Durchgang aufgefasst, z. B. der Schluss der dritten Strophe von No. 502 so behandelt werden.



Beide Weisen, besonders die in No. 505 gezeigte, sind freilich nicht so kraftvoll als die Setzung eines besondern Akkordes auf jeden Melodieton.

Viertens treffen wir in unsern Melodien, z. B. in der dritten und fünften Strophe von No. 502, hin und wieder statt der Takttheile grössere Noten für eine Sylbe. Dann hängt es von uns ab, denselben einen einzigen, oder jedem darin enthaltnen Takttheil einen besondern Akkord zu geben, z. B. die dritte Strophe von No. 502 auf eine von diesen Weisen —
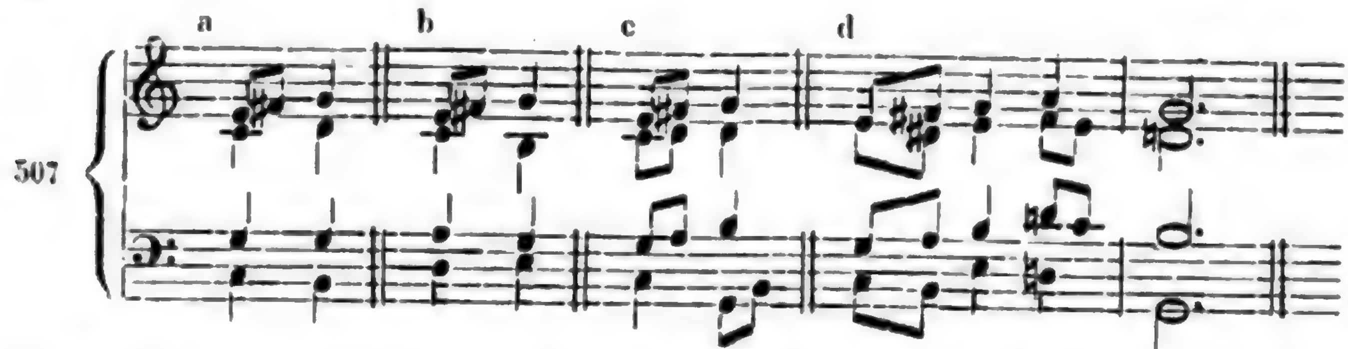


zu behandeln. Im letztern Falle wird die Harmonie rüstiger und gleichmässiger einherschreiten; im erstern kann das Verweilen aller Stimmen sanften Nachdruck bewirken.

Auch da, wo einer Sylbe zwei Takttheile, aber verschiedne zusammengebundne Noten (z. B. im vorletzten Takt der ersten und zweiten Strophe von No. 502) zufallen, kann für beide Töne Ein Akkord angewendet werden. Doch ist hier das Gebräuchlichere und Kräftigere,

jedem Ton einen besondern Akkord zu geben und so den rüstigen Einherschritt des Ganzen zu unterhalten.

Endlich fünftens finden wir (z. B. im vorletzten Takte desselben Chorals), dass bisweilen eine Takttheilnote in zwei Taktglieder zerfällt, statt eines Viertels zwei Achtel. Hier hängt es von uns ab, den einen oder den andern Ton als Durchgang zu betrachten, oder jedem seine besondre Harmonie zuzuertheilen; jene Choralstelle könnte daher so:
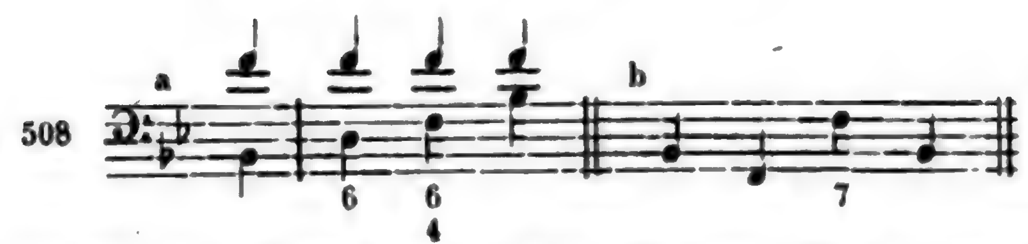


behandelt werden. Jede dieser Auffassungen kann an ihrem Orte wohl angewendet sein, gewöhnlicher aber ist die Behandlung eines der Töne als Durchgang, wie bei *a* und *b*; nur fragt sich, welcher von beiden Durchgang und welcher Akkordton sein soll? — Wo nicht der Melodiegang selbst den einen Ton als harmonieeigen, als wesentlich, den andern als zugesetzt bezeichnet, folgen wir dem Gang unsrer Harmonie und nehmen denjenigen als Akkordton, der sich nach dem Zusammenhange der ganzen Modulation am besten dazu eignet.

Ungewöhnlicher ist die Besetzung jedes Taktglieds mit besondern Akkorden, da dies den ruhigen und würdigen Gang der Harmonie leicht stört und die Modulation überladet; daher gewinnt, wenn einmal zwei Akkorde angewendet werden sollen, die engste Akkordverbindung, z. B. bei *c*, in der Regel den entschiedensten Vorzug. Doch kann diese sowohl, als eine fremdere, z. B. bei *d*, sehr wohl geeignet sein, einer Textstelle oder dem Harmoniegange noch besondern körnigen Nachdruck zu geben.

Nach diesen Vorerinnerungen wenden wir uns zu der Arbeit selbst, und zwar zu unserm ersten Choral, No. 500.
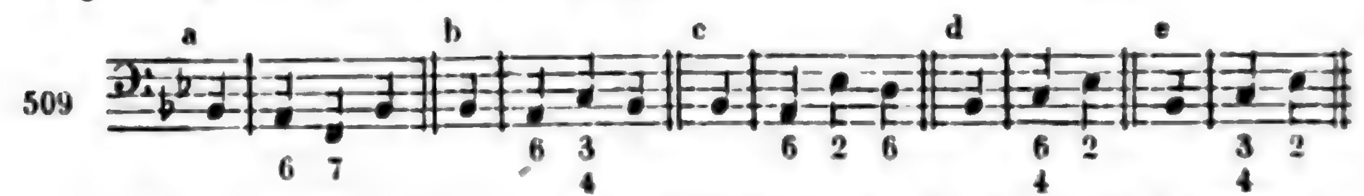
Seine erste Zeile soll im Haupttone schliessen, wir wissen also, dass die beiden letzten Töne mit dem Dominant- und tonischen Akkorde begleitet werden; auch ist es das Natürlichste, vom tonischen Akkorde zu beginnen, also dem ersten *f* der Melodie den Dreiklang *b-d-f* zuzuertheilen. Zwischen diesen feststehenden Punkten ist nun die weitere Harmonie zu finden.

Noch dreimal erscheint nach dem Anfange jenes *f* in der Melodie; man kann die nackte Wiederholung des ersten Dreiklangs zu einförmig, den Durchgang durch seine Umkehrungen, wie hier bei *a* —
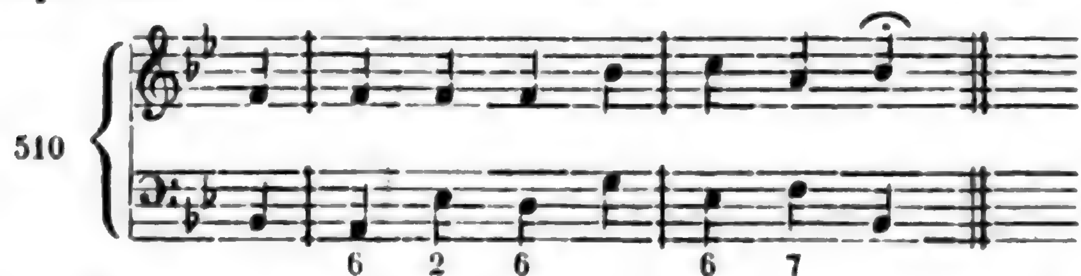


für die Würde des Chorals zu dürftig finden. Es müssen also neue Akkorde eingeführt werden.

Der nächste, und darum schon beste, ist der Dreiklang auf der Dominante. Von hier wieder ist der nächste Fortschritt (näher selbst, als der Rücktritt in den eben verlassnen Akkord der Tonika) die Verwandlung des Dominant-Dreiklangs in den Dominant-Akkord selbst, der dann wieder in den tonischen Dreiklang führt. Er ist schon bei *b* aufgezeichnet; wir ziehen eine geschmeidigere Umkehrung —



vor, und zwar die bei *c* als die förderndste, da die bei *a* und *b* mit demselben Basse schliessen, mit dem sie begonnen.

Nun bleiben noch die Töne *b* und *c* zu harmonisiren; der erstere könnte mit dem tonischen Dreiklange begleitet werden, wenn dieser nicht schon dagewesen wäre, — oder mit der Unterdominante (*es–g b*), wenn diese zu Anfang wohl angewendet wäre. Wir ziehn also den Dreiklang auf *g*, Erinnerung an die Paralleltonart, vor. Und eben, weil dieser Akkord, obgleich wir nicht wirklich ausgewichen sind, uns doch an die Paralleltonart erinnert, bauen wir darauf weiter, und nehmen zu dem folgenden Melodieton den Dreiklang auf *c*, die Unterdominante von *g*. So würde also die Harmonie der ersten Choralstrophe diese Gestalt



haben. Wir sehen hier, ausser allem bisher Bemerkten, den Bass in bestimmter Richtung sich erheben und zum Schlusse wieder senken; die Erhebung geschieht in zwei Quartenschritten, also einheitsvoll, — und dies ist ein neuer Grund, zu dem Melodieton *b* keinen andern Akkord zu wählen. Der folgende Sext-Akkord leitet das Herabschreiten des Basses mild ein, während der Dreiklang uns zu einem steifen Gang in den letzten vier Basstönen bringen würde.

Dass wir bei der harmonischen Anlage zunächst den Bass berücksichtigen, ihm vorzugsweis' entschiedne, bedeutende Fortschreitung

geben, ist in der Wichtigkeit dieser Stimme, als einer äussern und darum bemerkbarern und wirksamern, wohl begründet. Denken wir vollends dabei an das Orgelspiel, wo der Bass in der Regel von einem selbständigen und kräftig ansprechenden Pedal ausgeführt wird, so muss diese Stimme an Bedeutung noch gewinnen.

Nun erst sehen wir auch vollkommen ein, warum der Anfang nicht mit einem Quartsext- oder Terzquart-Akkord auf dem zweiten Melodieton, wie No. 509 *d*, *e* zeigt, eingeleitet werden konnte. Wie unpassend und matt wäre der erstere gewesen! und wie unbedeutend bei *e* die Folge zweier Umkehrungen desselben Akkordes! Aber noch nachtheiliger würde die Aufopferung jenes folgerechten Einhergangs des Basses, den wir oben erlangt, gewesen sein.
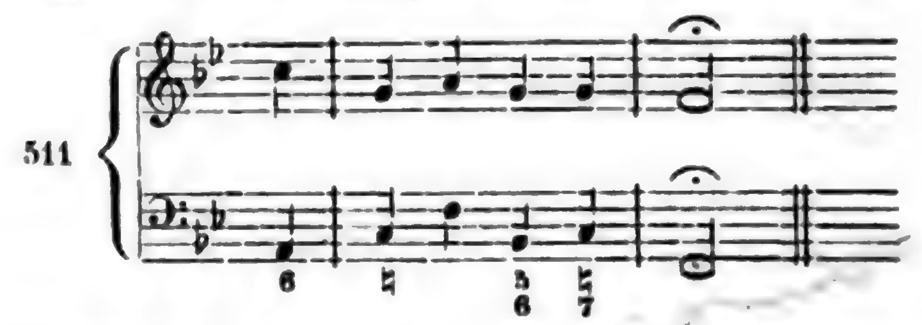
Die folgende Strophe soll nach *F* dur gehn; es ist daher natürlich, dass sie sich sobald als möglich dahin wende, um die neue Tonart mit Entschiedenheit und Fülle hinzustellen. Ohnehin giebt es für ihren ersten Ton *c* keine nähere Harmonie, als den Dreiklang der Dominante, den wir übrigens als Sext-Akkord anwenden, weil wir den Bass nicht wieder mit dem eben dagewesenen *f* beginnen lassen mögen. Diesen Dominant-Dreiklang sehen wir aber so an, als wär' er ein tonischer, und lassen ihm zum wirklichen Uebergang den Dominant-Dreiklang der neuen Tonart, *c–e–g*, folgen. Dass der Dreiklang hier als Uebergangsmittel genügt, ist nach S. 224 klar (denn von allen Tonarten, in denen dieser Akkord befindlich — *C* dur, *G* dur, *E* moll, *F* moll, *F* dur, — ist letztere am nächsten mit *B* dur verwandt); damit haben wir aber den Dominant-Akkord zum wirklichen Strophenschlusse frisch erhalten. Es ist natürlich, dass der Dominant-Dreiklang, als wär' er der Dominant-Akkord selbst, zum tonischen Dreiklang *f–a–c* führt.

Nun fodert noch ein Ton, *g*, seine Harmonie, denn das andre *g* gehört dem Dominant-Akkord an. Was könnte *g* in einem Akkorde sein? —
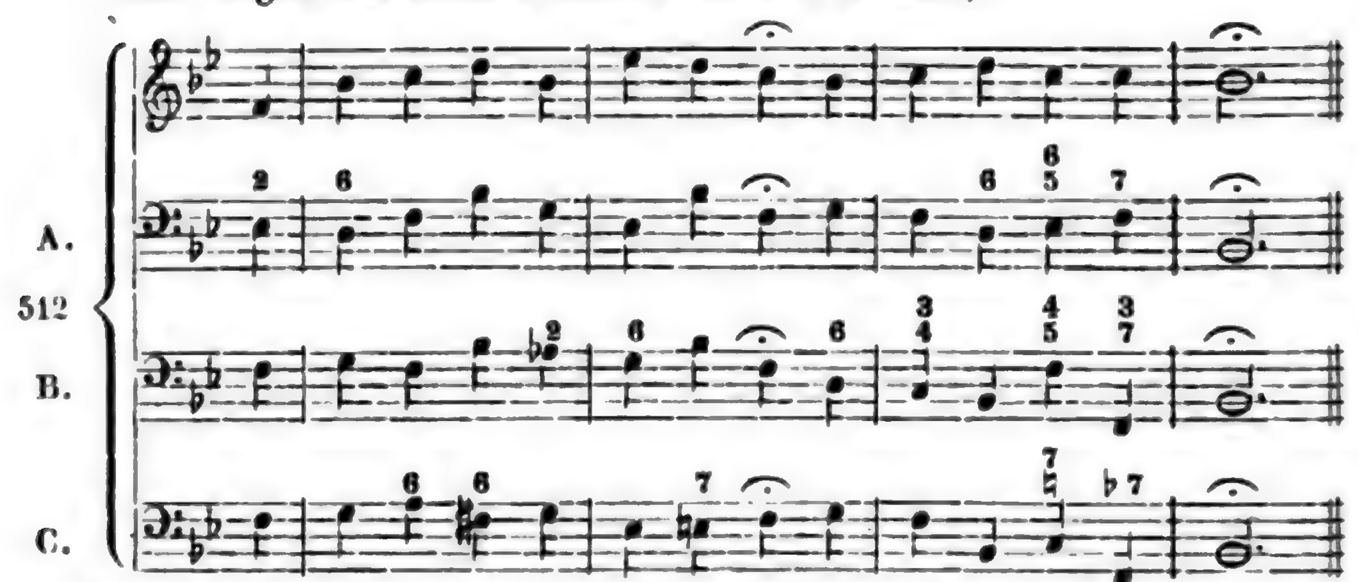
Zunächst läg' uns wieder der Dreiklang auf der neuen Dominante, wenn derselbe nicht eben dagewesen wäre und der folgende Dominant-Akkord nach ihm matt, fast als blosse Wiederholung erscheinen würde. — Der Dreiklang auf *es*, den wir wählen könnten, liegt ja noch hinter *B* dur, und wir gehen vorwärts nach *f*. Hiernach böte sich uns der kleine Dreiklang auf *g* dar, oder — um den Uebergang nach *f* recht zu bestärken — der grosse Dreiklang oder Septimen-Akkord auf *g*.

Allein, ist die kleine Zeile, welche in *F* dur stehen soll, einen so verstärkten Uebergang werth? — Wenn wir nicht besondre Gründe dafür haben, werden wir den Uebergang nach *C* vermeiden; dann aber ist das Nächste, den Uebergangs-Akkord *g–h–d–f* in einen einheimi-

schen Akkord *g-b-d-f* zu verwandeln, wie wir schon S. 214 gelernt*. Nun also heisst die zweite Strophe unsers Chorals so.



Hier folgen die letzten Zeilen mit drei Bässen,



zu denen es nur einiger Bemerkungen bedürfen wird; dass übrigens noch gar manche Harmonisirung möglich ist, wird Jeder, der uns bisher gefolgt ist, ermessen.

Bei *A* tritt der Sekund-Akkord *es-f-a-c* aus dem vorangehenden Schluss-Akkord *f-a-c* unmittelbar hervor und giebt, nach der Natur der Umkehrungs-Akkorde, dem Harmoniegang sogleich höhere Beweglichkeit. Zugleich sind wir durch ihn auf das Schnellste und Entschiedenste in den Hauptton zurückgekehrt, der unser nunmehriger Zielpunkt ist. Die folgenden waldhornmässigen Harmonien könnten bei häufiger oder unzeitiger Anwendung leicht gegen die kirchliche Würde verstossen; man muss dabei erwägen, ob die sonstige Behand-

---

* Hier noch eine andre Weise, auf jenen Akkord zu kommen.

Das letzte *g* muss nach unsrer obigen Annahme den Dominant-Akkord auf c, also *c-e-g* und *b* erhalten. Dieser Akkord enthält den Dreiklang *c-e-g* und die Septime, ja, er ist erst Dreiklang gewesen (S. 87), ehe er Septimen-Akkord wurde. Sein Dreiklang aber, *c-e-g*, erinnert (S. 83) an *C*-dur. — Wie also, wenn wir in diese Tonarten gehen wollten? Dann brauchten wir *g-h-d-f* oder *h-d-f-g*. Wir wollen es (in Gedanken) setzen. Aber — wir mögen ja nicht nach *C* dur ausweichen, sondern wollen in *F* dur bleiben. Also müssen wir *g-h-d-f* meiden, — oder vielmehr nur das *h* darin, das in *F* dur nicht vorhanden ist. Wir verwandeln also *h* in *b*, oder *h-d-f-g* in *b-d-f-g*, wie wir S. 214 gelernt haben.
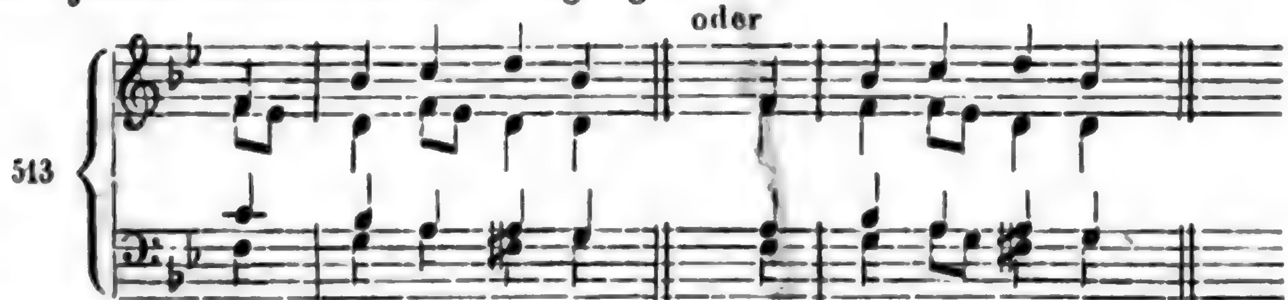
Diese Induktion oder Hinführung auf den nöthigen Akkord findet oft ihre Anwendung in den Chorälen.

lung des Chorals diese Würde genugsam aufrecht hält, und wie weit der Text eine leichtere Auffassung rechtfertigt.
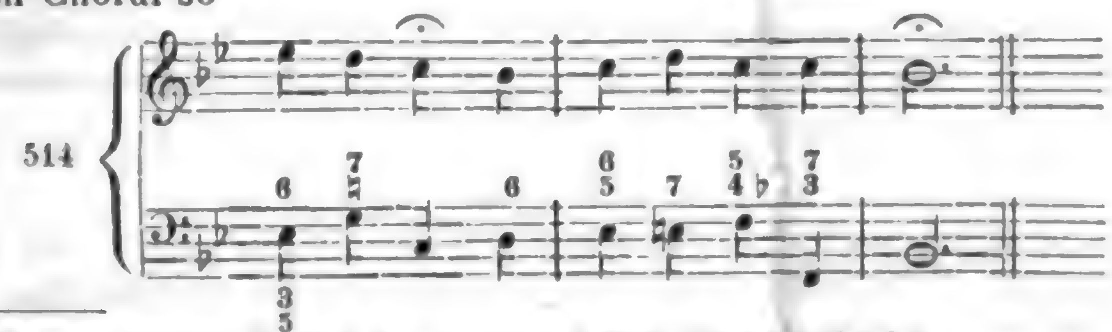
Bei *B* ist die Rückkehr in den Hauptton in der ersten Hälfte der Strophe unentschieden geblieben, gegen die oben (S. 351) aufgestellte allgemeine Regel. Um so stärker erfolgt sie aber dann, da man in die Unterdominante, *Es* dur, förmlich übergeht, und dann erst sich in den Hauptton erhebt. Entschieden wird dieser erst im vorletzten Takte.

Bei *C* wollte der Bass den Rückschritt auf seinen ersten Ton (*f*, *g*, *f*) vermeiden; daher der Sext-Akkord. Das Nächste wäre gewesen, nun den Dreiklang auf *B* folgen zu lassen; dann wäre aber der Bass mit der Oberstimme drei- oder viermal in Terzen fortgeschritten. Man wandte sich daher in förmlicher Ausweichung nach der Parallele des Hapttons.

Hierdurch ist ein Querstand* in die Harmonie gekommen, den man jedoch mittels eines Durchganges



leicht mildern könnte. Dass er durch Aenderung des Basses (statt *a fis*, *f fis* oder *a d* u. s. w.) zu vermeiden, ist ebenfalls bald zu sehen; nur wäre damit der ebenmässige Gang des Basses eingebüsst. Man könnte daher jenes querständige *fis* in *f*, also den grossen Sext-Akkord in einen kleinen verwandeln; dadurch würde die Strophe eine ernstere Wendung bekommen (die Folge zweier trüber Dreiklänge und besonders der fremdere Eintritt des kleinen Dreiklangs bewirkte es) und besser in der bei *A* gezeigten Weise, also wie bei *C*, zu Ende geführt. Denn bei *A* vollführt die Strophe ihren Halbschluss auf die würdigste Weise, mit den Dreiklängen der Unterdominante, Tonika und Oberdominante; bei *C* dagegen muss der abgeleitete Akkord *e-g-b-d* noch einen Uebergang nach der Dominanten-Tonart machen, und der Bass schleicht in halben Tönen zum Schlusse. — Man könnte, von dem fremden Dreiklang angeregt, auch eine Wendung nach *C* moll nehmen und den Choral so



* Man vergleiche hierbei den Anhang J über Querstände.

zu Ende führen, wenn dieser fremdere ernstere Ausgang irgend einmal dem Sinn eines untergelegten Verses, oder einer irgend wodurch angeregten Stimmung entspräche. In diesem Fall hätte man also einen Uebergang in die Parallele der Unterdominante gemacht, und zwar kurz vor dem Ende, wo fremdere Ausweichungen in der Regel (S. 249) nicht an ihrer Stelle sind; dadurch würde denn im vorletzten Takte nochmalige Berührung der Oberdominanten-Tonart rathsam, um von ihr aus beruhigender in den Hauptton zurückzukehren und befriedigend zu schliessen.

Wir sehen wohl, dass bei diesen Arbeiten, wenn sie gründlich unternommen werden, alle Grundsätze und Formen der Harmonie in Anwendung kommen. Dies aber ist eben der nächste Gewinn, den wir aus der Choralbehandlung für unsre Bildung ziehen, dass wir unsre harmonische Einsicht befestigen und immer gewandter und umsichtiger in Thätigkeit setzen. Es ist also dringend nothwendig, dass der Jünger sich vielfältig an Harmonie-Entwürfen für Choräle übe[47]. Anfangs wird er wohl thun, bei jedem Choral auf die im allgemeinen zweckmässigste Behandlung, wie sie oben gezeigt ist, loszugehn und nur die zunächst sich darbietenden abweichenden Wendungen nachdrücklich zu versuchen, überall sich aber bestimmte Rechenschaft von den Gründen seines Verfahrens zu geben. Erst später mag er zu ein und demselben Choral nicht blos die nächsten, sondern auch entferntere Harmonisirungen, und immer zahlreichere, versuchen; würde diese abschweifendere Uebung eher unternommen, als bis die harmonischen Grundsätze sich auch praktisch vollkommen befestigt haben, so könnte sie vom Einfachern, Natürlichen und Treffenden in Gesuchtheit, Gezwungenheit und Unnatur führen. — Wir werden im letzten Abschnitt auf diese Uebung näher eingehn.

Dritter Abschnitt.
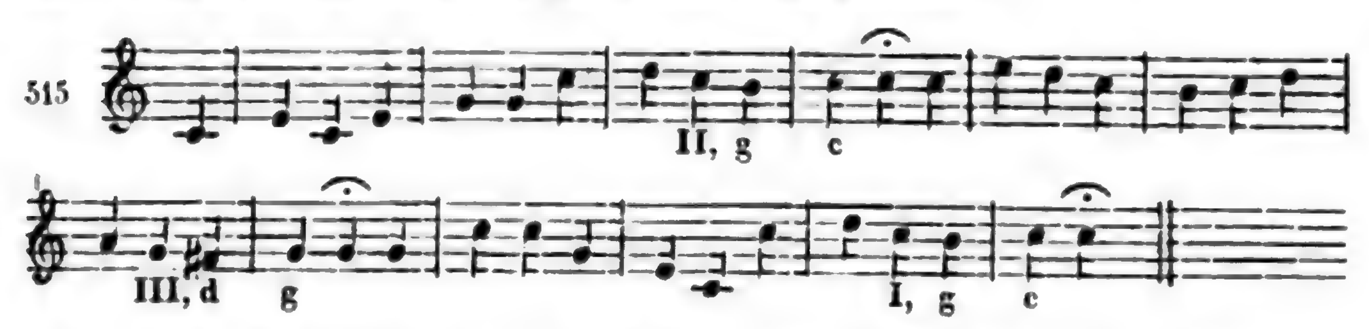
Einfache Choralbearbeitung.

Im vorigen Abschnitte haben uns nur vorbereitende Betrachtungen beschäftigt. Jetzt wollen wir ein Paar Choräle ausarbeiten, und dabei die Methode der Arbeit bezeichnen, die sich uns nach vielfältiger Erfahrung an Schülern der verschiedensten Anlage und Vorbildung als sicherste und förderndste bewährt hat.

---

47 Zu dieser dreiundvierzigsten Aufgabe findet sich in der Beilage XIX der nöthige Lehrstoff. Auch die in No. 500, 501, 502 und anderwärts mitgetheilten Melodien sind zu benutzen.
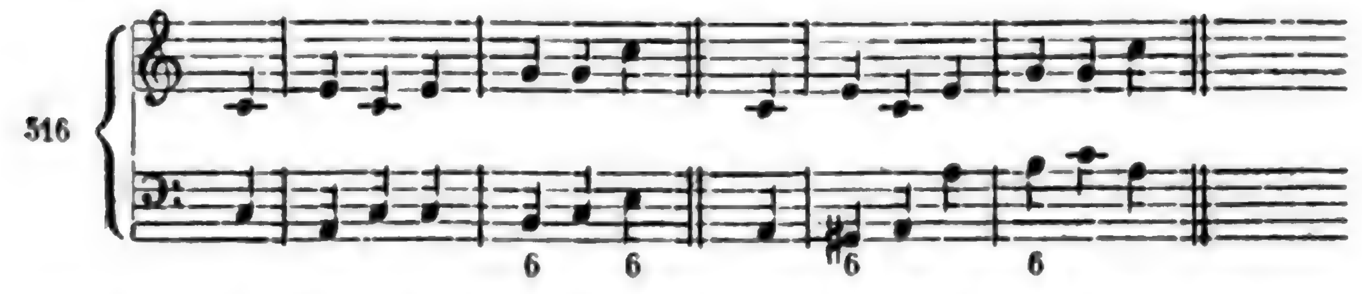
Wir wählen dazu zuerst den Choral: »Ach alles was Himmel und Erde umschliesset.« Es ist eine der unbedeutendsten und unkirchlichsten Melodien; allein hierauf kann uns nichts ankommen, da sie sich besonders lehrreich zeigen wird. Die Melodie —



zeigt nach Vorzeichnung und Schlusston die Tonart *C* dur an, wir setzen also vor Allem den hiernach feststehenden Schluss des Ganzen bei I. fest. Die erste Strophe (die gleichsam als erster Theil wiederholt wird) verlangt ebenfalls den Schluss im Hauptton, da man nicht mit der ersten Strophe sogleich in das trübe Moll fallen wird; wir setzen diesen Schluss als zweiten feststehenden Punkt bei II. Endlich setzen wir als dritten Punkt bei III. den Schluss der zweiten Strophe in *G* dur (dem nächsten Modulationspunkte) fest. Hiermit haben wir für die Modulation drei Zielpunkte und unsre Aufgabe in drei kleinere aufgelöst. Wir haben bei diesem Verfahren zuerst das Nöthigste und Sicherste festgesetzt, dann das Nächstwichtige, dann das Weitere; die römischen Ziffern bezeichnen unsern Weg; doch bedienen wir uns ihrer nur ein Paarmal.
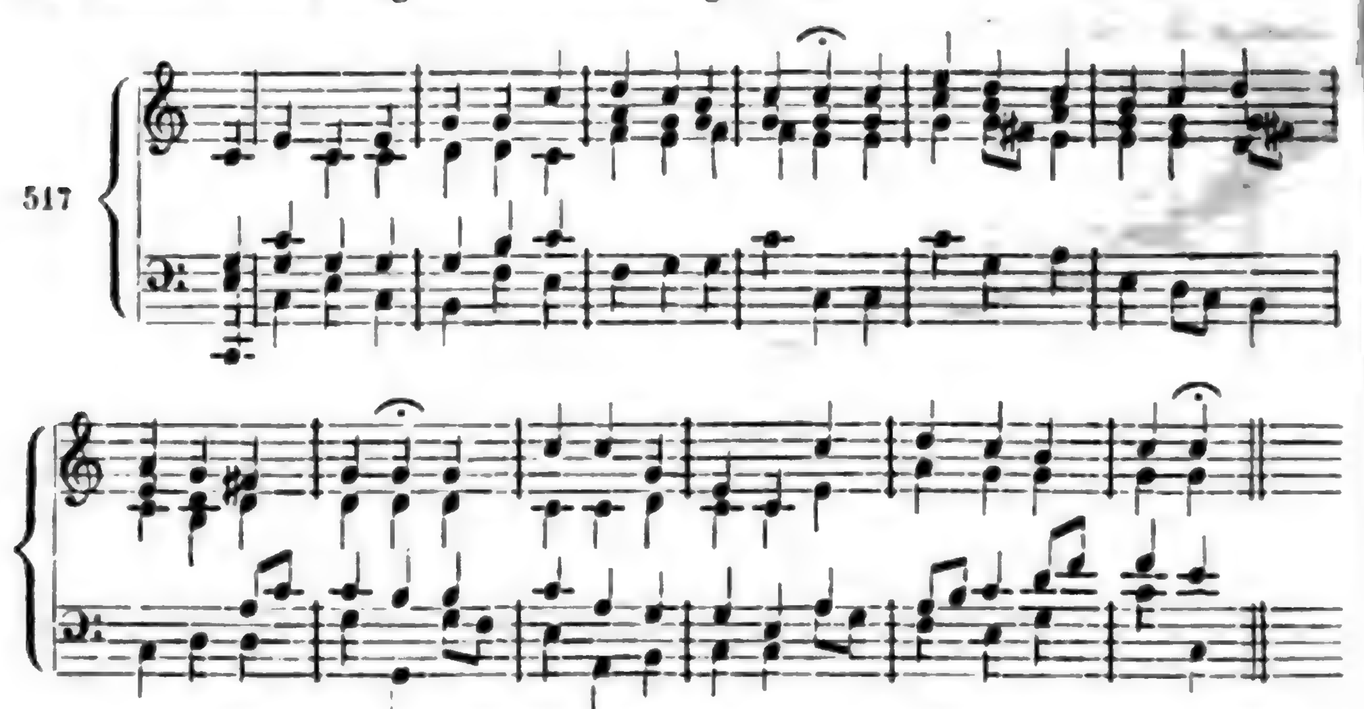
Nun kommt es auf Ausführung der Harmonie an. — Hier zeigt sich die Schwäche der Melodie; der Anfang der ersten und dritten Strophe treibt posthornartig im tonischen Dreiklang umher, gewiss nicht jener innerlichen Kraft und Würde theilhaftig, die dem kirchlichen Gesang aus reicherer Harmonieentfaltung erwächst.

Die Melodie haben wir nicht zu verantworten, sie ist einmal Kirchenmelodie. Aber sollen wir ihr nicht zu Hülfe kommen? — S o w e i t e s d i e M e l o d i e z u l ä s s t, gewiss; allein stets wird sich zeigen, dass man gegen den bestimmt ausgesprochnen Karakter derselben nicht ohne grössern Nachtheil ankämpft. Wollten wir z. B. bei der vorstehenden Melodie dem zu Anfang so stark ausgeprägten *C*-Dreiklang durch fremde Akkorde,
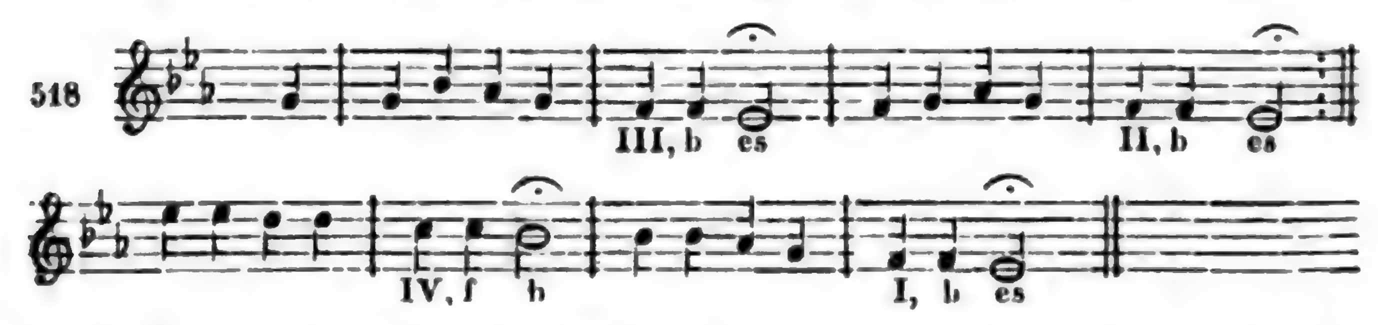


ausweichen, so würde dadurch schon zu Anfang die Tonart entstellt und der weitere Harmoniegang würde, weil er das Nächstliegende nach

dem Entferntern und darum Auffallendern brächte, in Schatten gestellt. Es scheint daher folgende Behandlung



vorzuziehn. Hier haben wir uns vier Schritte weit in den von der Melodie vorgezeichneten Akkord ergeben und die Tonart in der ersten Strophe entschieden ausgeprägt, — mit den nächsten Harmonien, aber nicht geringer, als die Melodie an die Hand gab. Auch die zweite Strophe hält noch am Hauptton, erinnert aber in den Moll-Dreiklängen an zwei Parallelen und stellt dann die Dominante fest. Die dritte Strophe wendet sich wieder zur Tonika des Hapttons, gewährt aber freiern Spielraum. — Die Ausführung der Harmonie ist möglichst einfach gehalten; nur gegen das Ende werden die Stimmen bewegter. Die Einförmigkeit der Schlüsse konnte nur einigermaassen durch Vorhalte gemildert werden; selbst der Quartsext-Akkord war in diesem Zusammenhange nicht füglich zu umgehen.

Der zweite Choral sei der: Wir glauben all' an einen Gott;
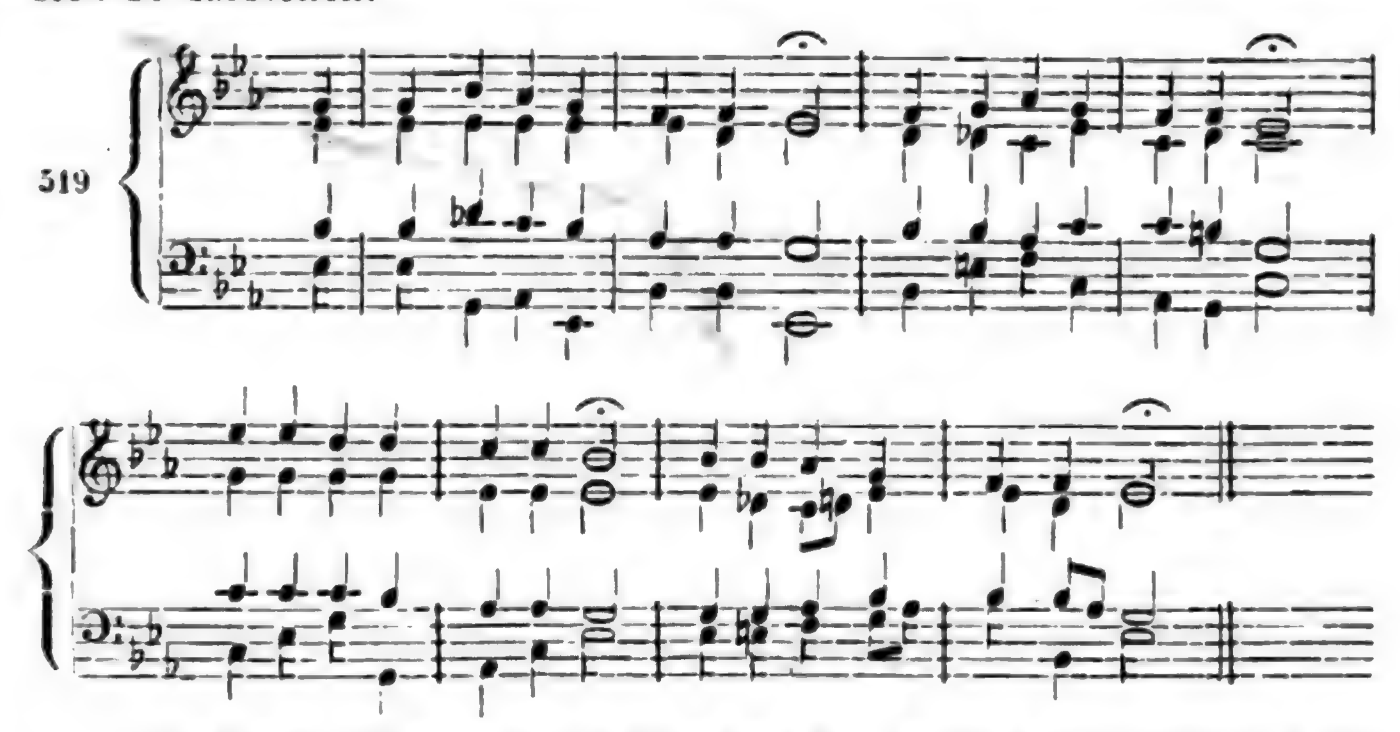


die beiden ersten Strophen bilden einen ersten Theil und werden als ...lcher wiederholt.

Wir setzen zuerst die Tonart, *Es* dur, und ihr zufolge bei I. den ... des Ganzen fest. — Hiernach ist der Schluss des ersten Theils ...llen; wir machen ihn bei II. ebenfalls im Hauptton; denn in ...inante ist er nicht möglich, die Unterdominante würde (S. 241) ... ihrer Stelle, die Parallele fremd und trüb erscheinen. — Allein ...gt sich derselbe Schluss auch für die erste Strophe nothwendig;

wir werden uns daher doch für die zweite, für die Parallele, entscheiden müssen. — Die dritte Strophe bestimmen wir zuletzt; sie würde am füglichsten zur Dominante gelenkt, wenn nicht die Parallele des Hapttons, sondern dieser selber vorausginge. Der ganze Choral liesse sich so darstellen.

519



Zunächst haben wir uns hier von der engen Harmonielage mehr als in der vorigen Arbeit frei gemacht; die Akkorde treten weiter und klarer, die Stimmen freier und darum schon beweglicher auf.

Nicht ohne Einfluss ist die vorausgeschickte Betrachtung über die Einförmigkeit der Strophenschlüsse geblieben; sie hat uns bewogen, die Modulation innerlich zu bereichern, gleich Anfangs die Unterdominante, in der zweiten Strophe die Parallele derselben zu berühren u. s. w. Sehr nahe hätte es gelegen, den Anfang durch Berührung der Oberdominante, — der fünfte Akkord könnte *a–c–es–g* heissen, — zu bereichern.

In gleichem Sinn ist der Choral: »O Haupt voll Blut und Wunden« (Beilage XX.) aus dem Tod Jesu von Graun und der folgende: »Was mein Gott will« von Fasch gearbeitet. Graun wiederholt die ersten beiden Strophen, die einen ersten Theil bilden, mit neuer Behandlung; auch der Text der letzten Strophe wird in einem Anhange wiederholt, in beiden Wiederholungen schliesst sich der Komponist dem Harmoniesystem der Kirchentöne an, denen sein Choral eigentlich zugehört und das uns jetzt noch nichts angeht. Im Uebrigen (das hier allein in Betracht kommt) bestätigt seine musterhafte Arbeit die oben ausgesprochnen Grundsätze. Keineswegs ist dies von dem Faschischen Choral zu sagen. Gleich die erste Strophe, die (nach unserm Tonsystem zu reden, — das alte der Kirchentonarten würde hier keinen wesentlichen Unterschied machen) die Tonart *C* dur anzeigt und wirklich in derselben schliesst, beginnt mit dem *A* moll-Dreiklang, geht nach *F* dur, nach *C* moll und bleibt da bis auf den letzten Akkord. Um so geradsinniger

gehen die folgenden zwei Strophen* auf ihr Ziel los, was dann von den beiden nächsten wieder weniger zu sagen ist. — Diese Bemerkungen hat der Schüler zur Befestigung seiner eignen Ansichts- und Handlungsweise zu erwägen. Nicht aber sollen und können sie ohne Weiteres als Tadel Fasch's (bekanntlich eines der geschicktesten Tonsetzer) gelten. Einestheils würde es sich zuvor fragen, ob nicht ein besondrer Sinn in Fasch's Aufgabe ihm den abweichenden Gang vorgezeichnet hat. Anderntheils ist bekannt, dass er manchen seiner Sätze in ganz besonderer Rücksicht auf die Uebung seiner Singakademie behandelt hat, — ohne ihn als eigentliches freies Kunstwerk anzusehn und für die Oeffentlichkeit zu bestimmen. Für die Uebung im Richtig- und Rein-Singen kann aber allerdings eine fremdere, gesuchte Modulation an einer Stelle zweckmässig sein[48].

Vierter Abschnitt.

Höhere Choralbehandlung.

Im vorigen Abschnitt ist unsre Aufgabe in der einfachsten Weise gelöst worden; die Stimmen wurden fast nur zur Darstellung der Harmonie, selten zu Vorhalten und Durchgängen gebraucht; die Harmonien selbst schlossen sich dem Erfodern der Melodie so nahe an, als geschehn konnte, ohne in Dürftigkeit und Schwäche zu verfallen. Die Behandlung entspricht im Ganzen der Aufgabe, die ein Organist bei der Leitung des Gesanges in einer nicht unsichern und ungebildeten Gemeinde zu lösen hat.

Die Modulationsgrundsätze werden allerdings dieselben bleiben müssen, wenn wir auch zu höherer Auffassung fortschreiten, denn sie beruhn auf dem Wesen der harmonischen Kunst selber. Dagegen sind wir bereits früher (S. 273) dahin gelangt, als das Lebendige in der Harmonie die Stimmen anzusehn, die durch ihr Zusammen-
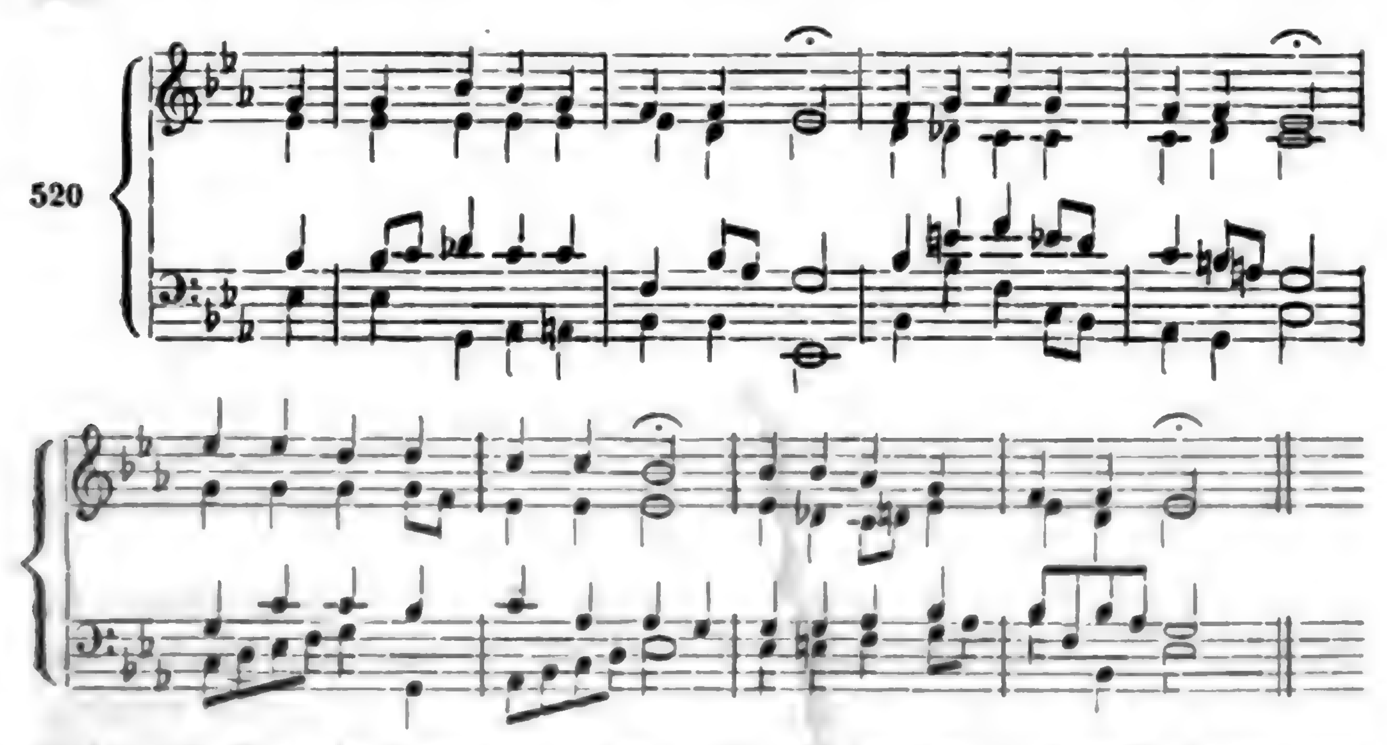
---

* Wie kommt Fasch im sechsten Takt auf den Akkord *dis-fis-a-c*, der ihn nach *E* bringt, da er doch nach *A* will? — Er hätte allerdings *a-c-e* setzen können; allein das war zu Anfang dagewesen, kehrt am Ende der Strophe wieder und hätte sich nach *d-f-a* gar trüb gemacht. Dagegen war ihm aber, um in *A* zu schliessen, — *e-gis-h-d* —, also zuerst *e-gis-h* nöthig; dies erinnert (Anm. S. 356) an *E*dur, konnte also wohl zu einer Ausweichung dahin locken. Gleichwohl liegt diese zu fern, um ernstlich gewollt zu werden: folglich wurde sie zweideutig oder minder entschieden gemacht, — *dis-fis-a-c* ist streng genommen (S. 222) nicht *E*dur. Nun hat auch der Bass einen bessern Gang, als das eckige *d*, *a*, *e*, *a* erhalten.

48 Vierundvierzigste Aufgabe: Ausarbeitung von Chorälen (aus Beilage XIX) nach der obigen Anleitung.

treten die Harmonie bilden. Auch sind wir durch Vorhalte, Durchgänge, Hülfstöne neben den Akkordtönen im Besitz genügender Mittel, um unsern Stimmen melodischen Zusammenhang, Fluss und Schwung zu ertheilen.

Hieran fehlt es den im vorigen Abschnitt ausgearbeiteten Chorälen allerdings. Vergleichen wir den letzten derselben (No. 519) mit seiner hier



stehenden Umarbeitung, so sehen wir bei fast wörtlicher Beibehaltung der Harmonie die Stimmen — und durch sie den Choral höher belebt, — gleichviel, ob jede Einzelheit eben dieser Arbeit (ob z. B. der Gang des Basses im dritten Takte) einem Jeden zusagt oder nicht.

Dies ist der höhere Sinn, dem wir jetzt bei der Choralbehandlung zustreben. Wir sehen jetzt von der Bestimmung des Chorals für Gemeinegesang ab und fassen ihn als einen von vier Stimmen — von vier lebendigen, das heisst zu melodischem Ausdruck erhobnen Stimmen — auszuführenden Kunstgesang auf. Wenn es auch nicht möglich sein wird, mit unsern jetzigen Mitteln ohne Verdunkelung der Choralmelodie die Stimmen durchweg zu lebendiger Melodik zu erheben, so soll doch keine gänzlich, und keine mehr als um des Ganzen willen nöthig ist, zurückgesetzt werden*.

Zu diesem Zwecke müssen wir vorerst das Stimmwesen genauer in das Auge fassen.

A. Karakter der Stimmen.

Bei der Karakterisirung der Stimmen geht man mit Recht von dem vierstimmigen Satz aus, als demjenigen, welcher die Mitte hält zwischen zu viel und zu wenig, welcher hinreichende Mittel für die

* Hierzu der Anhang T.

allermeisten und wichtigsten Harmonien hat, ohne ihre Behandlung durch Ueberlast zu erschweren, — welcher eben desswegen Normalsatz genannt werden darf.

Die vier Stimmen nun werden nicht blos benannt, sondern auch karakterisirt nach den vier Hauptstimmen des Gesangchors. Uebersteigt man die Vierzahl der Stimmen, so wird eine oder mehrere der Hauptstimmen zwei-, drei-, mehrfach genommen.

Dies vorausgesetzt unterscheiden wir in jedem mehr als zweistimmigen Satze vor Allem (S. 83)

Aussenstimmen und
Mittelstimmen.

Diskant und Bass sind Aussen-, Alt und Tenor sind Mittelstimmen; hat man mehrere Diskante und Bässe angewendet, so sind natürlich nur der höchste Diskant und der tiefste Bass Aussenstimmen.

Die Aussenstimmen haben erstens den freiesten Raum für ihren Gang; die Oberstimme nach der Höhe, der Bass nach der Tiefe zu. Sie sind daher der reichsten Entfaltung, weiter Gänge und Sprünge am fähigsten.

Im Choral, wie wir ihn jetzt behandeln, ist der Oberstimme die Choralmelodie selbst zuertheilt. Diese ist Eigenthum der Kirche, des gottesdienstlichen Gemeinegesangs; sie darf also nicht geändert werden, und heisst desshalb

cantus firmus.

Nach ihr ist offenbar der Bass die mittelreichste und wirksamste Stimme.

Beide äussere Stimmen sind aber zweitens nach ihrem Inhalt und nach ihrer Stellung die hervortretendsten. Ihrer Führung muss daher vorzüglich Sorgfalt gewidmet werden; wenn irgend eine Stimme das Opfer einer unbedeutenden oder sonst unerwünschten Fortschreitung übernehmen muss, so darf es wenigstens keine der Aussenstimmen sein, man müsste denn ganz besondre Zwecke damit erreichen wollen. — Für jetzt können wir diese Lehre nur auf den Bass anwenden.

Die Mittelstimmen sind von beiden Seiten gehemmt, der Alt durch Sopran und Tenor, der Tenor durch Alt und Bass. Ihr Wesen ist daher weniger frei, ihre Bewegung muss gehaltener, weniger weit gehend, eher in kleinen, als grossen Schritten sein, und in dieser Weise werden sie das beruhigende und bindende Mittel in der Harmonie. Liegenbleibende Töne und Vorhalte sind im Choral vorzüglich ihr Eigenthum; sollen sie zu grossen Schritten und Richtungen verwendet werden, so darf es noch weniger als bei den Aussenstimmen ohne zulänglichen Grund, ohne erheblichen Zweck geschehen.

Treten wir nun dem besondern Karakter jeder einzelnen Stimme näher, und halten dabei die Vorstellung der vier Hauptsingstimmen

fest, so bemerken wir, dass die vier Stimmen eigentlich zwei besondre Paare bilden:

Diskant und Alt — die weiblichen (oder Knaben-) Stimmen,
Tenor und Bass — das männliche Stimmpaar.

In jenem Paar ist der Diskant, in diesem der Tenor Oberstimme. Diese Betrachtung lässt uns in das eigentliche Wesen der Mittelstimmen einen tiefern Blick thun.

Der Tenor nämlich, als ursprüngliche Oberstimme im männlichen Stimmpaar, hat die der Oberstimme gebührende freie Bewegung nach oben durch den Zutritt des höhern Stimmpaares eingebüsst; dadurch ist er eben zur gebundnen Mittelstimme geworden. Gern aber nimmt er, wenn auch nur in einzelnen Sätzen, besonders bei Schlüssen, die freiere Bewegung einer Oberstimme an, und weicht zu solchem Zweck unbedenklich von dem Nächstliegenden ab, entfernt sich auch für einen Moment weiter von den höhern Stimmen, als sonst angemessen wäre, oder steigt, um einen karakteristischen Gang zu vollenden, über die Altstimme hinaus, wie schon in No. 520 geschehn.

Im obern Stimmpaar ist der Alt Unterstimme, aber es fehlt ihm die männliche Kraft des Basses und zugleich dessen freier Spielraum; so ist er ganz Mittelstimme, verhält sich gegen die Ein- und Uebergriffe des Tenors leidend, bindet sich mehr an die Oberstimme und bewegt sich mässiger, zurückhaltender als alle.

Der Bass dagegen ist die freie und dabei die männlich kräftige Unterstimme, und liebt würdigen, auch kühnen Einherschritt. So haben wir ihn schon in der ersten Harmonieweise kennen gelernt und so überall wieder herzustellen getrachtet. Auch er, in seinem freien Wesen, dringt (wie wir in No. 520 gesehn haben) in die andern Stimmen ein, dies aber, seinem Karakter gemäss, gern in kühnen, weiten, entscheidenden Schritten, er ganz allein den Gegensatz gegen alle übrigen Stimmen übernehmend.

Soviel für diesmal über den Karakter der Stimmen. Am treffendsten spricht er uns aus den Singstimmen an; denken wir an das Saitenquartett, so würde die Tenorpartie der Bratsche zufallen, die sich ebenfalls auszeichnender und körniger vernehmen lässt, als die zweite Violine, der die Altpartie zu übertragen wäre und die sich eng der ersten Violine anschliesst; denken wir an ein Blasquartett, z. B. Klarinetten und Fagotte, so würde das hochliegende erste Fagott die Tenorpartie übernehmen, und vermöge der hohen Lage auch den Tenorkarakter. Auch die übrigen Instrumente entsprächen, so gut es ihnen möglich ist, dem Grundkarakter der ihnen zufallenden Stimmen.

Mit dem Klavier verhält es sich nicht so; denn hier hat jede Stimmlage — abgesehen von dem allgemeinen Sinn höherer oder tieferer Töne — gleichen, oder vielmehr gar keinen bestimmten Karakter. Dafür gewährt es aber unsrer ergänzenden Phantasie freiern

Spielraum; wenn der Komponist seine Stimmen karakteristisch geführt hat, wird der Hörer das, was nur in der Stimmführung lag, unabsichtlich auf die ertönenden Stimmen des Instruments übertragen; auch wird ein guter — das heisst empfindungsvoll auffassender Spieler Mittel und Wege finden, den karakteristischen Ausdruck, dessen das Instrument eigentlich entbehrt, hervorzuzaubern.

Die Orgel endlich hat in der Regel im Pedal das Mittel, wenigstens den Bass eigenthümlich und kräftig hervortreten zu lassen.

B. Anwendung auf den Choral.

Bei unsern fernern Choralbehandlungen wollen wir zunächst danach trachten, den Stimmen höhere melodische Belebung zu geben. Dass die Kraft oder der Werth einer Melodie nicht von der Menge ihrer Noten abhängt, wissen wir; vielmehr würde die rhythmische Kraft eben so gewiss verlieren, wenn wir möglichst viel Achtel einführten, als sie gering war in No. 517, wo wir fast in lauter Vierteln gingen. Es ist vielmehr die Mischung und der Gegensatz von langsamern und schnellern Schritten und deren motivgemässe Verwendung, die dem Rhythmus Mannigfaltigkeit, Lebendigkeit und Bedeutung giebt.

Sodann wollen wir trachten, jede der uns überlassenen drei Stimmen karaktergetreu zu führen. Hier kommt nicht blos der Rhythmus, sondern auch der Tongehalt — soweit er nicht bereits durch Modulation und Stimmlage bestimmt wird — in besondern Betracht; die kräftigern und ruhigern Momente gehören im Allgemeinen dem Bass; dem Tenor werden wir gern die leidenschaftlichen zuertheilen, den Alt gern anschmiegend führen.

Selbst den Umfang der Singstimmen (S. 364) wollen wir nicht unbeachtet lassen, da seine Berücksichtigung die Karakteristik derselben verstärkt. Wir wollen
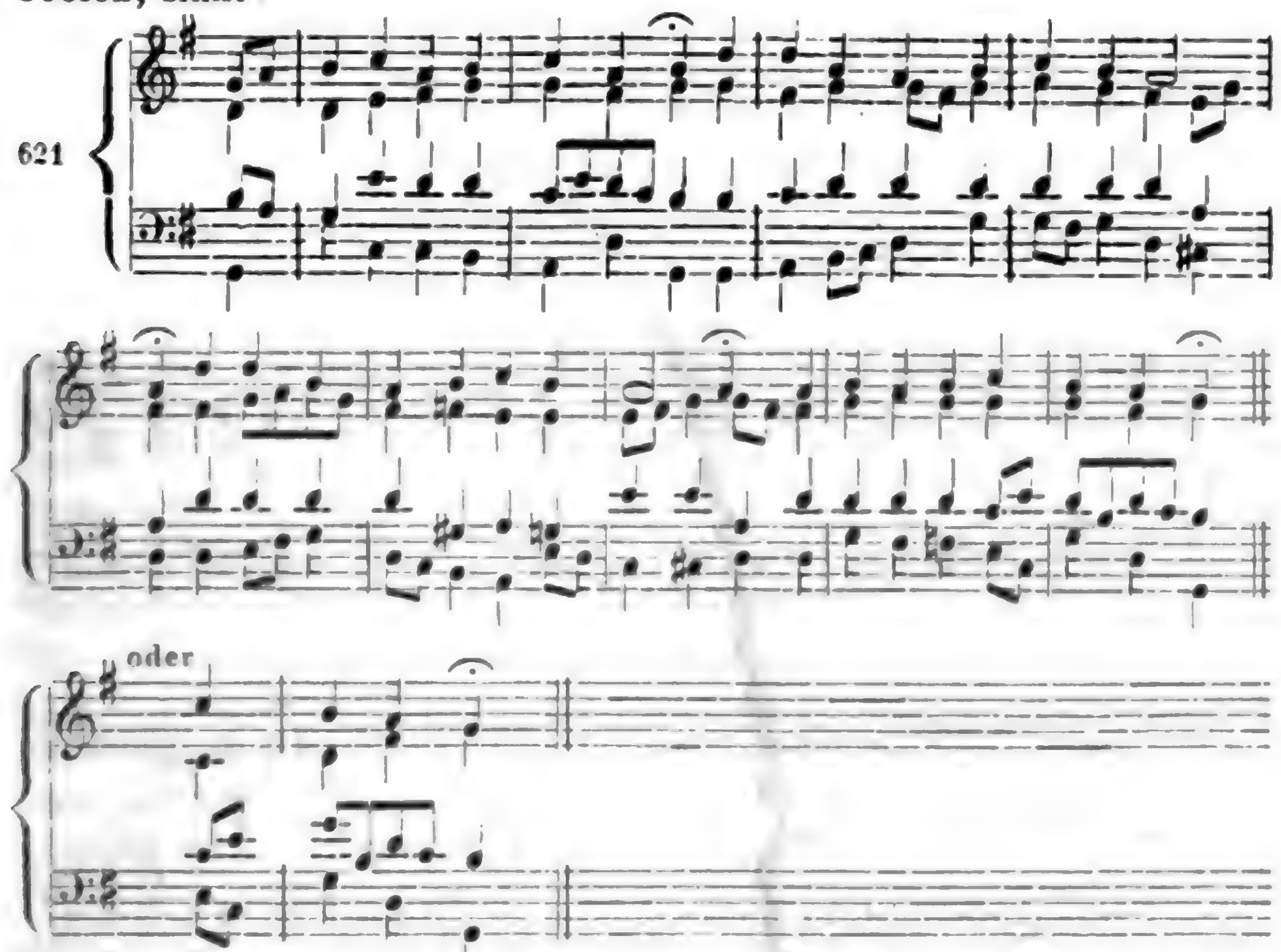
den Diskant	nicht tiefer als	eingestrichen	*c*	und höher als	$\overline{\overline{a}}$
den Alt	- - -	klein	*g*	- - -	$\overline{\overline{e}}$
den Tenor	- - -	-	*c*	- - -	$\overline{a}$
den Bass	- - -	gross	*F*	- - -	$\overline{e}$

führen. Nur wenn der Bass in Oktaven auf- oder abwärts schlägt, oder überhaupt die höhere Oktave unbedenklich für die tiefere genommen werden kann, wollen wir uns erlauben, tiefere Töne zu setzen. — Die hier empfohlne Beschränkung wird auch den Vortheil haben, uns vor zu weiter Zerstreuung der Stimmen zu bewahren.

Da die höhere Bewegung der Stimmen zur Steigerung des Chorals im Ganzen gereicht, so wollen wir Anfangs unsre Stimmen ruhiger führen, überhaupt uns im Gebrauch der Nebentöne mässigen, damit wir im Stande seien, die Bewegung gleichmässig zu unterhalten und eher zu steigern, als nachzulassen.

Aus demselben Grund' — und um Ueberladung und Verdunkelung der Harmonie zu vermeiden, wollen wir nur selten zwei und noch seltner drei Stimmen gleichzeitig reicher ausführen.

Bei dem ersten nach diesen Grundsätzen bearbeiteten Choral: »Ihr Seelen, sinkt« —
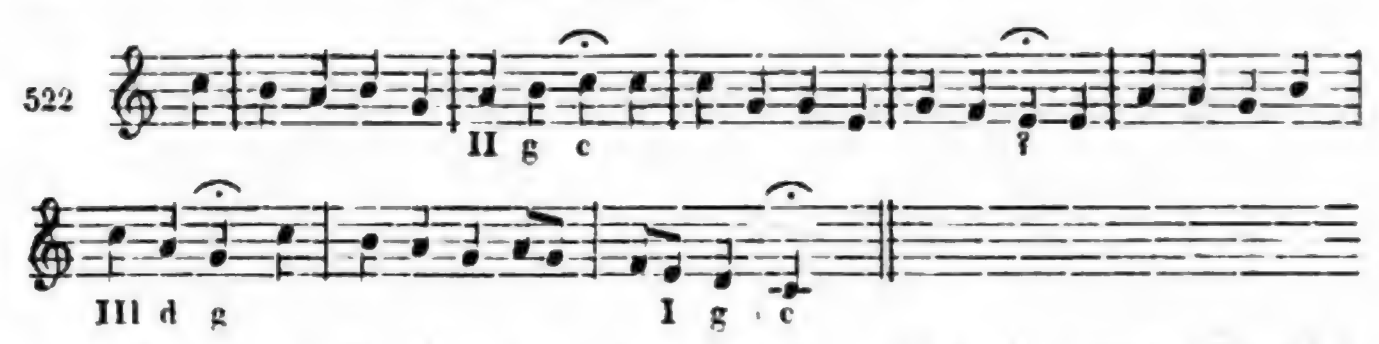


fällt zuerst bei der zweiten Strophe, die als dritte wiederholt wird, der drei Schläge lange Schlusston auf. Ein einziger Akkord, wenn auch durch Vorhalte (wie in No. 517) oder andre Mittel bereichert, konnte hier nicht genügen; wir mussten mehrere Akkorde und zu den letzten Schlägen die Schlussharmonien anwenden

Die Modulation der ersten beiden Strophen ist die nächstliegende. In der dritten (der Wiederholung der zweiten) ist an die Tonart der Dominante von *D* gedacht worden, um der Einförmigkeit eines Stillstands und einer blossen Wiederholung zu entgehn. Allein diese Tonart, *A* dur, liegt ausser dem Kreise der nächstverwandten; folglich wurde *A* moll (die Parallele der Unterdominante des Hapttons) vorgezogen und auch dies gleich mit dem nächsten Akkorde (*c–g–h*) aufgegeben. In der letzten Strophe ist die Unterdominante berührt.
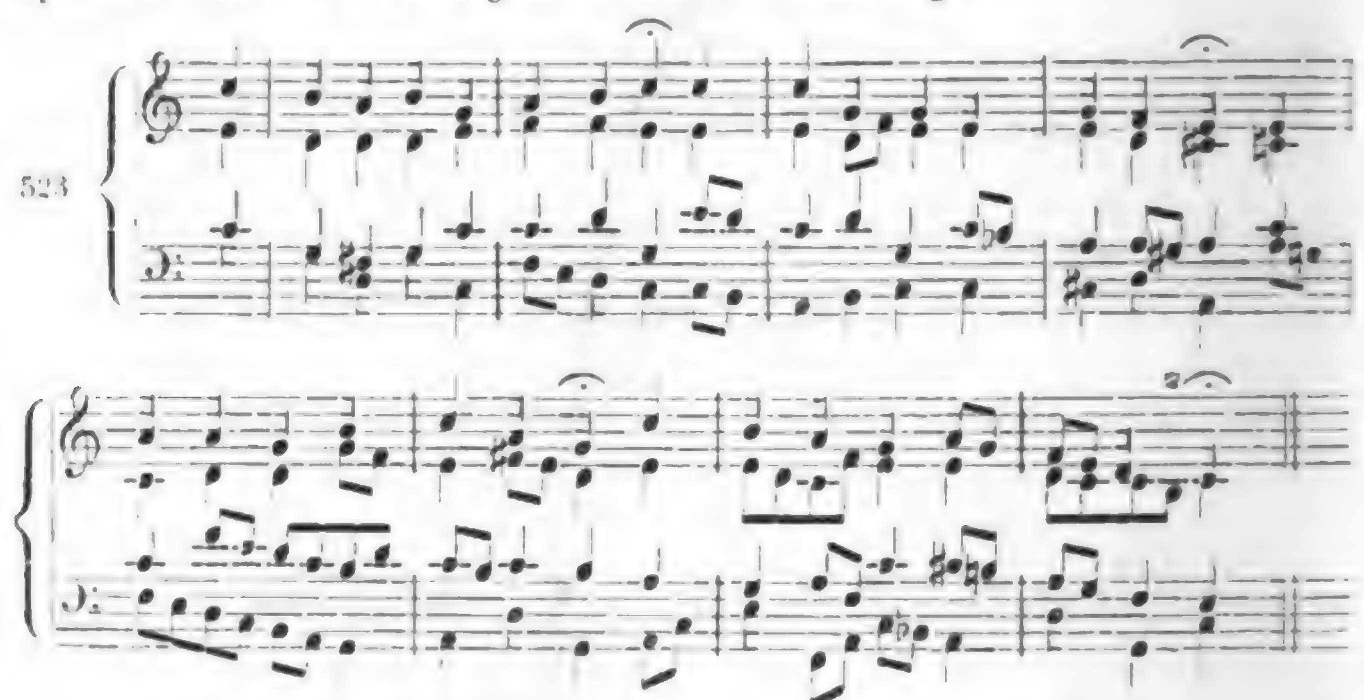
Die Untersuchung der Stimmen bleibe dem Schüler überlassen; der Tenor ist in den Mittelstrophen am wenigsten begünstigt.

Der zweite Choral sei der luthersche: »Vom Himmel hoch, da komm' ich her*.« Die Modulationspunkte sind in der Melodie —

* Es ist eigentlich ein den alten Kirchentönen angehöriger Choral; aber einer von den auch ohne Kenntniss des alten Systems behandelbaren.



überall sicher bezeichnet, — nur die zweite Strophe erregt Zweifel. Sollen wir, noch ehe wir in die Dominante gegangen, nach *A* moll moduliren? — in einem hellen Weihnachtsliede das trübe *a – c – e* zum Schluss nehmen, während kurz vorher der Ton *g* dieser Tonart widersprochen hat? — Wir ergreifen diese Behandlung.



Hinsichts der Modulation ist es zunächst die zweite Strophe, die unsre Prüfung fodert. Sollte sie in *C* dur bleiben, wie die erste? das wäre zu eintönig und arm. Es musste also an *A* moll gedacht werden, und daher erinnert gleich der zweite Akkord an diese Tonart. Aber übergehn in sie konnten wir erst nach dem letzten *g*, mit *gis-h-d-f* nach *a-c-e*. Indess dieser Schluss ist schon oben als zu trüb für den Karakter des Lieds bezeichnet worden; müssen wir auch nach Moll, so möchten wir doch nicht mit einem Molldreiklang schliessen. Wir ziehn also vor, einen Halbschluss mit *d-f-a* nach *e-gis-h* zu machen. — Nun fehlt noch die drittletzte Harmonie. Die vorletzte heisst *d-f-a*; sie soll die Unterdominante von *A* moll besetzen, erinnert aber an *D* moll, während wir noch gar nicht in *A* moll sind. Folglich — gehen wir, wie oben geschehn, nach *D* moll und wenden da die gefälligere Form des Halbschlusses an.

Hier haben wir nun Gelegenheit, einen oft und in mancherlei Gestalt bei der Komposition sich geltend machenden Zug zu beobachten. Er mag in einzelnen Fällen, kann auch bei dem obigen verkannt oder bezweifelt werden, ist aber gleichwohl zu tief in der Natur begründet, um nicht endlich in das Bewusstsein zu treten und dann doppelt kräftig
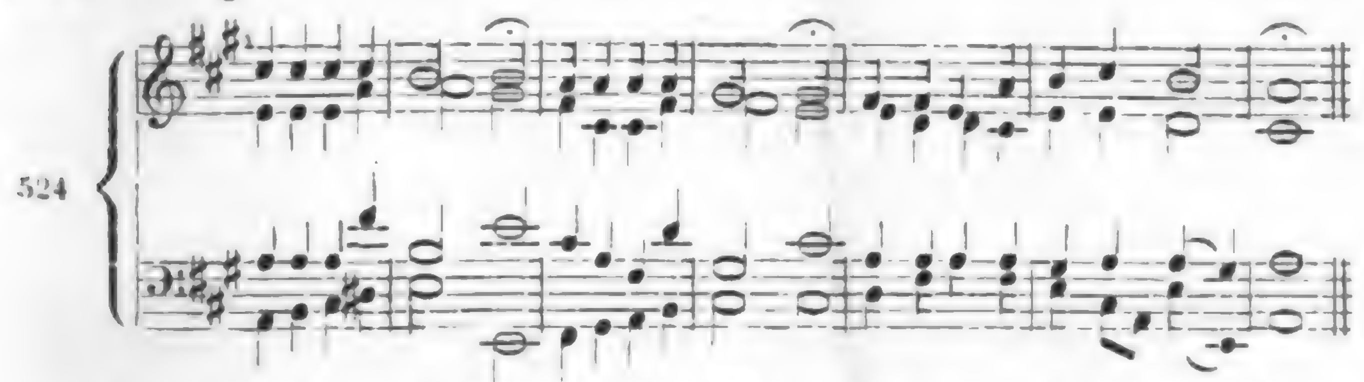
zu wirken. Oft nämlich kann das, was der Komponist irgendwo gewollt, nicht gleich zur Ausführung kommen; dann bleibt der Trieb dazu in der Seele und mahnt, bis ihm wo möglich genug geschehn.

So hier. Der zweiten Strophe hatten wir *A* moll zugedacht, aber nachher eine andre Wendung vorgezogen. Nun will die zurückgesetzte Tonart ihr Recht haben. Der Eintritt der folgenden Strophe erinnert an sie, und da sie durch den Melodieton *g* abermals zurückgewiesen wird, so läuft wenigstens der Dominantakkord von *c* wieder auf *a–c–e* aus und nochmals beginnt auch die vierte Strophe mit demselben Akkorde; statt jenes Dominantakkordes hätte auch *gis–h–d–f* gesetzt werden können, wenn *A* moll für den Gang des Ganzen wirklich so bedeutend gewesen wäre. Andre Einsätze der dritten Strophe hätten irgend eine Unzweckmässigkeit nach sich gezogen, z. B. *a–cis–e* und *g* hätte das ganz entfernte *D* moll ungebührlich festgehalten.

Wir kommen nun zu den Stimmen. Zu Anfang gehen Tenor und Bass mit einander im Einklang, — weil die Mittelstimmen sonst hinaufgedrückt worden wären. Erst mit dem Durchgang im Bass der ersten Strophe beginnt lebhaftere Bewegung, erst in der dritten Strophe wird sie ausgedehnt und fliessend. Das Nähere prüfe Jeder selbst.

Zur Dritt betrachten wir den ersten Theil des Chorals: »Wunderbarer König.«

524
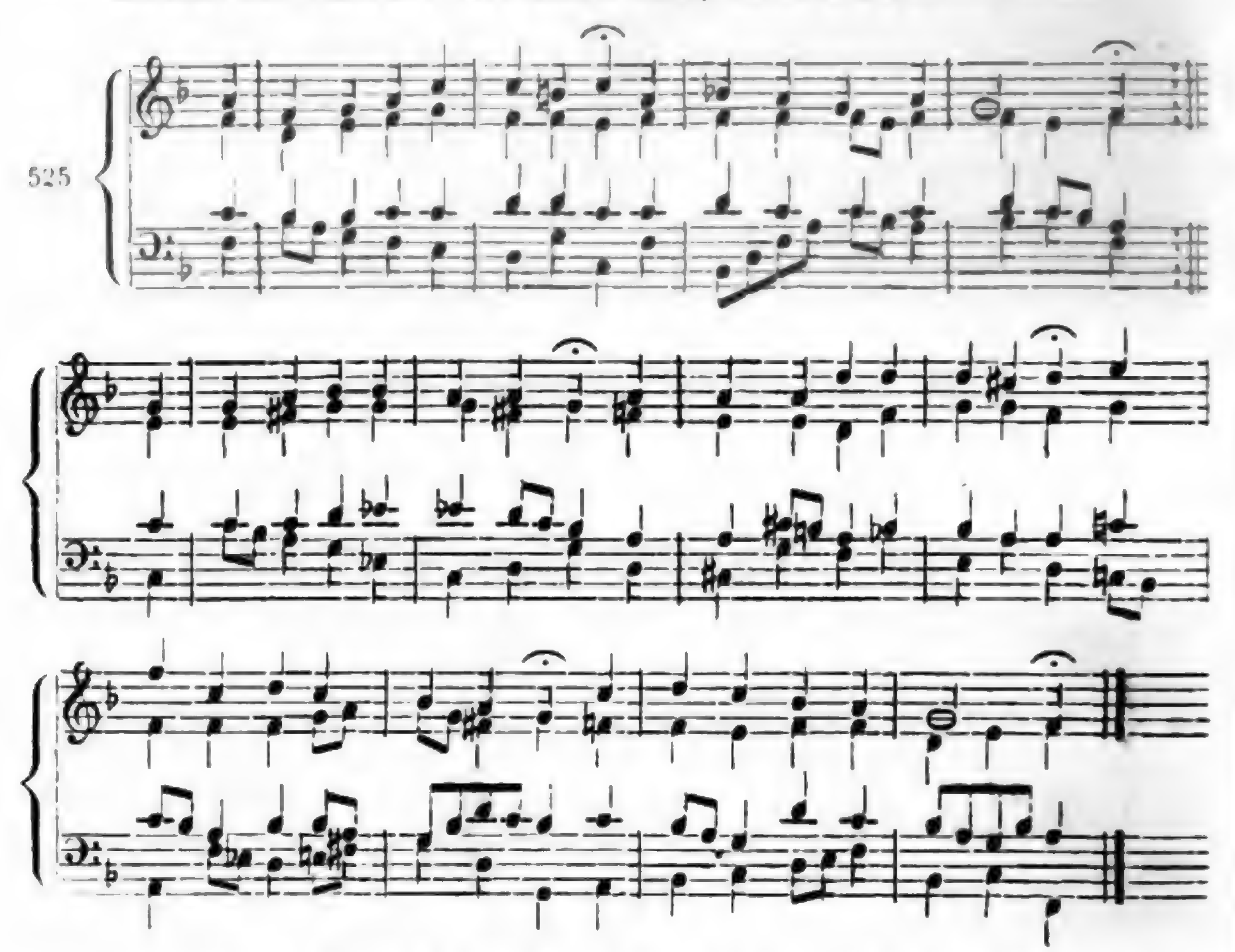


Der feierlichen Stimmung des Textes* gemäss bewegt sich die Harmonie höchst einfach erst von der Tonika in die Dominante (vom Grundton aus hat der Bass auf dem zweiten Viertel einen Durchgang zu dem fortdauernden tonischen Dreiklang und führt dann den Sext-Akkord desselben herbei), von der sie sich dann weiter bewegt von der Tonika der Parallele in deren Dominante. Die Wendung der ersten Strophe ist durch einen wirklichen Uebergang in die Dominante (und zwar mittels des hochüber schwebenden Akkordes *dis–fis–a–cis*, der None ohne Grundton) erhoben; in der zweiten Strophe tritt ernster, und dabei dem Hauptton verwandter, die Dominante des Paralleltones in Moll statt in Dur auf. Es ist wahr, wir haben gar keine eigentliche Ausweichung in denselben vor uns; aber er wird durch den Strophen-Einsatz bestimmt genug angedeutet.

* »Wunderbarer König — Herrscher von uns allen — lass dir unser Lob gefallen.« Die Melodie ist der Beilage XIX vollständig gegeben.

Dem ruhig einhergehenden Basse steht der bewegtere Tenor als belebteste Stimme in den ersten Strophen gegenüber, zum Schlusse des Theils tritt der Bass nach seiner Weise (S. 365) schwunghafter hervor; der Alt, seinem Karakter gemäss, weicht dem Tenor und tritt gegen die Oberstimme mit schärfenden Vorhalten auf. — Es liegt übrigens am Tage, wie und wie leicht die Mittelstimmen hätten einfacher geführt werden können, wenn man nicht der karakteristischen, sondern nächstliegenden Stimmführung hätte nachgehen wollen.

Zuletzt der Choral: Ermuntre dich, mein schwacher Geist.


525

Im vorigen Beispiel lag fast Alles in der einfachen Führung der Stimmen; nur im Basse brachte der stufenweise Gang ein Paar Durchgänge, gleichsam zufällig, mit sich. Hier bildet sich von Durchgangs- und harmonischen Beitönen ein reicher Spiel.

Der erste Durchgang stellt sich ein, um den diatonischen Anfang des Basses vollführen zu helfen; eben so schienen die harmonischen Beitöne in derselben Stimme in der zweiten Strophe rathsam, damit nicht zwei Takte lang der Bass in lauter Quarten und Quinten steif einhergehe. Nun aber ist erhöhtere Bewegung angeregt; daher ergreift jetzt der Bass, um nicht zum fünften Mal einen Terzenschritt zu machen (erst *b–d*, *d–f*, *f–a*, *a–c*, dann noch *c–a*), einen Durchgang, dem sich der Alt mit einem Vorhalt anschliesst; auch der Tenor geht zuletzt aus der Oktave des Dominant-Akkordes durch die Septime. So ist der erste Theil in gesteigerter Bewegung zu Ende geführt. Wir

müssen erwarten, dass im zweiten Theile die Bewegung sich noch erhöhen werde.
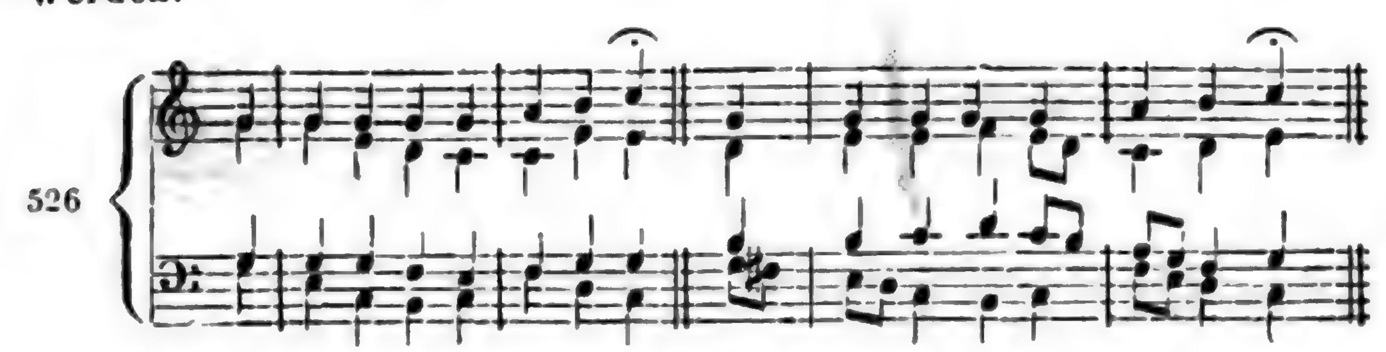
Allerdings hebt auch dessen erste Strophe in derselben Weise an, wie die des ersten Theils. Es stellt sich mithin ein besondres rhythmisch-melodisches Motiv heraus, von zwei Achteln und einem Viertel, das sogleich in der folgenden und dritten Strophe vom Tenor (das erstemal in verkehrter Richtung), im vorletzten Takt aber von Tenor und Bass benutzt wird. — Der weitere Inhalt bedarf keiner Bemerkung.

Der Wichtigkeit wegen, die der Choral als Bildungsstoff für jeden Musiker, und als Kirchenlied für den Gottesdienst und die seinen musikalischen Theil Verwaltenden hat, verweilen wir noch länger bei ihm und lenken die Aufmerksamkeit nochmals auf zweierlei.

Erstens auf besondre technische Schwierigkeiten.

Sie können nur in der Melodie liegen, wenn diese entweder besondre Verstärkung oder Ausführung von der Harmonie erwartet, oder der Stimmführung hinderlich wird. Jenes ist der Fall, wenn ein Ton oder ein Satz mehrmals nach einander gebraucht, oder sonst eine Wendung genommen wird, die reicherer oder würdigerer Entfaltung der Harmonie widerstrebt. Das Andre ist der Fall besonders bei unruhig, in weiten Schritten hin- und hergehender Melodie, bei der es leicht geschieht, dass auch die übrigen Stimmen in unruhige Bewegung, oder in Kollision mit der Melodie gerathen, oder sich zu weit von dieser entfernen müssen. Dies Alles haben wir an einzelnen Fällen zu betrachten.
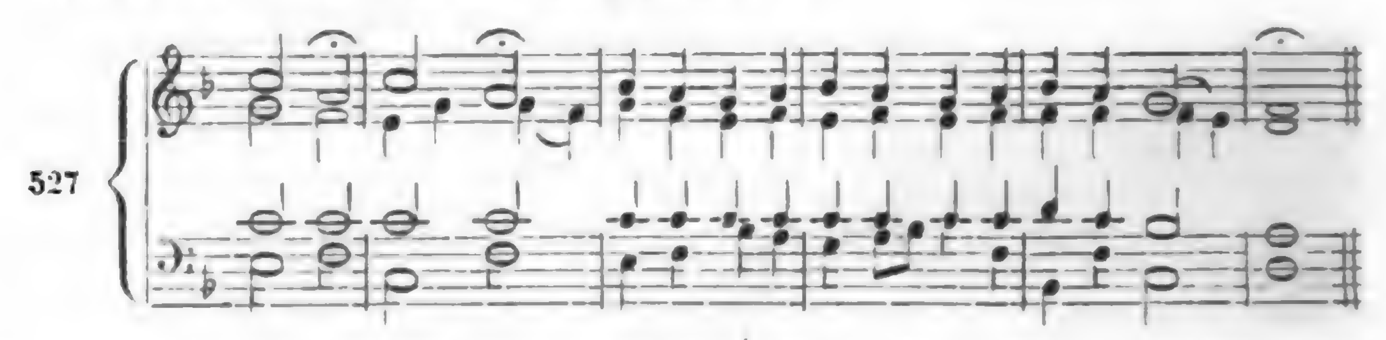
Die Tonwiederholung haben wir schon in No. 510 und 517 zu behandeln gehabt. Auch der Choral »Dies sind die heil'gen zehn Gebot« (Beilage XXII, dem System der Kirchentöne angehörig) fängt mit einem fünfmaligen *g* an. Wer nun weiss, wie vielfache Harmonien einem Ton untergelegt werden können, der wird durch solche Wiederholung nicht in Verlegenheit gesetzt; er wird Harmonien genug finden und nur für ihre schickliche Anordnung zu sorgen haben. Der letztgenannte Choral z. B. könnte (um nur noch ein harmonisches Beispiel aus vielen möglichen Behandlungen herauszuheben) so gesetzt werden.



Satzwiederholungen, deren sich in mehrern Chorälen finden, sind schon einer aufmerksamern Ueberlegung werth. Bisweilen liegt es im Sinn des Chorals, die Modulation bei dergleichen Wiederholungen gar nicht oder nur gelinde zu verändern. Bisweilen kann

eine geschickte Anordnung weniger nahe liegender Harmonien mehr thun, als Herumwühlen in den mannigfachsten und fernsten, unerwartetsten Akkorden. Ein Beispiel giebt der zweite Theil des Chorals: Wie schön leucht' uns der Morgenstern *.
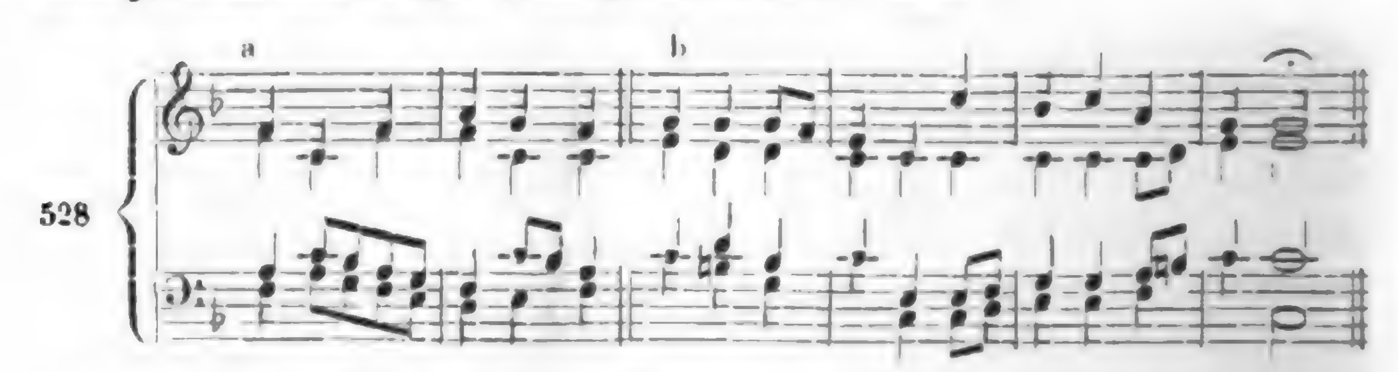
527



Es ist leicht zu sehen, auf wie vielfache Weise diese Stelle anders und reicher hätte behandelt werden können; aber schwerlich würde eine solche Behandlung dem Sinn dieses Chorals besser zugesagt haben. Daher sind auch im dritten und vierten Takte die Mittelstimmen mehr zurückgehalten als entfaltet worden.

Ungünstig einer würdigen, kirchenmässigen Harmonie haben wir schon bei No. 517 solche Melodiesätze gefunden, die sich zu fest an einen einzigen Akkord binden und damit auch die Modulation an ihn zu fesseln drohn. Dieser Fall zeigt sich auch in dem Choral: Einer ist König, Immanuel sieget (Beilage No. XIX). Hier —

528



hat man den Anfang (*a*) dreistimmig gesetzt, um durch den Verein von Diskant und Alt die Melodie zu verstärken; nun tritt die vierstimmige Harmonie um so klarer hervor. Bei *b* ist der Oktavensprung in der Melodie durch Ruhe in der Harmonie ausgeglichen und durch den Oktavenschritt des Basses vorbereitet.

Zweitens lenken wir die Aufmerksamkeit auf das künstlerische Ziel der Choralbehandlung. Denn endlich sind Harmonien und Melodien nur die Mittel, um auszusprechen, was unsre Seele bewegt, was der Choral im Herzen der Singenden und Hörenden erwecken soll.

In Werken der freien Kunst ist es Sache des schaffenden Künstlers, seiner innern Erweckung und seiner tiefern Erkenntniss: das Rechte zu ergreifen. Für ersteres kann die Lehre nicht unmittelbar

* Die Melodie in der Beilage XIX.

wirken, jene tiefere Erkenntniss aber ist nicht Gegenstand der Kompositionslehre, sondern wird anderwärts zu erstreben sein; das Leben in der Kunst und ihren Werken und die Wissenschaft der Musik sind ihre Quellen.

Allein die Behandlung eines Chorals ist kein Werk der freien Kunst, denn sie geht nicht aus dem freien Geiste des Künstlers hervor. Die Hauptsache, die Melodie, ist gegeben — und bedingt alles Uebrige, die Theile des Ganzen, Rhythmus und Harmonie, mehr oder weniger. Man kann daher in solcher Aufgabe nur aussprechen, wozu der Cantus firmus Gelegenheit und Anlass bietet: nicht den vollen Sinn des Liedes, sondern den Sinn, wie und wieweit der Cantus firmus ihn gefasst hat und zu enthüllen gestattet.

So macht sich für alle Choräle, als kirchliche Gemeinelieder, ein allgemeiner Karakter kirchlicher Erbauung, einfacher christlich gefasster Frömmigkeit kenntlich, eine einfache, stetige aber innerlich kraftvolle Harmonie, eine geradsinnige Stimmführung, eine von Trägheit und Ueberreizung gleich weit entfernte Rhythmisirung, eine würdige und fromme Erhabenheit geltend. Hiernächst aber muss unser Trachten sein, in jedem einzelnen Choral den innern Sinn zu fühlen, den Zug zu fassen, der aus der Melodie heraus die Modulation und zuletzt jede einzelne Stimme lenkt. Dieser Zug wird nicht durch Umhergreifen in allen möglichen Harmonien erhascht, sondern auf dem Wege stetiger Harmonie-Entfaltung erkannt und ergriffen. Man frage nur fleissig die Melodie, was ihr zunächst Noth thut, welche Harmonie sie zunächst verlangt; und von dem zunächst Ergriffenen bewege man sich stetig aber rastlos weiter, nie ohne Grund verweilend oder auf Dagewesenes zurückkehrend, aber auch nie das Nähere ohne Grund übergehend, etwa um Fremdes oder Neues, vermeintlich Originelles zu bringen. Das Fremde, Unerwartete aufzugreifen, ist schwach, Sache des Dilettanten; das wahrhaft Eigenthümliche ist, was der Sache, dem Zweck ganz eigen angehört. Auf diesem Wege wird dann auch aus Melodie und Modulation der rechte Zug der Stimmen sich ergeben.

Nur so weit zu gehn, nur dem allgemeinen Karakter jedes Chorals nachzutrachten, rathen wir dem Schüler, bis er vollere Herrschaft und tiefer Bewusstsein über seine Kunst erworben hat und mit sicherm Erfolge streben mag, auch dem besondern Sinn dieser oder jener Textstelle, oder zuletzt dem ganzen Text in allen Momenten zu genügen, soweit es Form und Mittel des Chorals und der gegebne Cantus firmus gestatten*. Wir bezeichnen ihm diese Aufgabe als eine der wichtig-

* Hierzu der Anhang U.

sten, zu der er auch in spätern Stadien seiner Bildungszeit stets mit erneutem Eifer zurückkehren möge[49].

Fünfter Abschnitt.

Der Cantus firmus in andern Stimmen.

Bisher haben wir stets die Oberstimme als Sitz der Hauptmelodie benutzt; und das mit Recht, da sie als äussere Stimme freier wie Mittelstimmen, und vermöge ihrer hohen Tonlage die vernehmbarste und wirksamste unter allen Stimmen ist.

Gleichwohl ist es auch möglich, eine der drei andern Stimmen zum Sitz der Hauptmelodie zu erheben. Dann aber ist zweierlei zu bedenken.

Erstens wird der Cantus firmus nicht so klar hervortreten, als in der Oberstimme, und wir werden das Stimmgewebe darauf einrichten müssen, dass derselbe sich möglichst klar aus ihm heraushebe, von ihm unterscheide.

Zweitens wird die Oberstimme zwar der Hauptmelodie beraubt sein, aber dennoch nach ihrem Karakter nicht aufhören, vorzügliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Wir müssen daher ihre Melodie mit besondrer Sorgfalt ausbilden, damit sie, ein so bemerkbarer Bestandtheil des Ganzen, stets genüge. Im Bass und noch mehr in Mittelstimmen kann manche den Ansprüchen an Melodie nicht ganz genügende Wendung durchschlüpfen; in der Oberstimme würde sie sich zu nachtheilig fühlbar machen.

Erwägen wir nun die S. 366 vorherbestimmten Mittel für die Bildung einer vollkommnen Oberstimme, so finden wir, dass dieselben nicht wohl genügen. Unsre Begleitungsstimmen setzen der Hauptmelodie Achtel und Viertel entgegen, während diese sich in denselben Notengattungen bewegt; diese Aehnlichkeit und die Weise unsers jetzigen Verfahrens, stets alle Stimmen gleichzeitig eintreten zu lassen und fortzuführen, geben wenig Hoffnung, dass der Cantus firmus überall aus den umgebenden Stimmen eigenthümlich und herrschend sich hervorhebe, wenn wir ihn aus der Oberstimme entfernen. Erst bei reichern Mitteln, in einer spätern Form, wird eine solche Arbeit vollkommen gelingen.

Aber zu dieser spätern Form bedarf es einfacherer Vorübungen und diese sind hier, bei der Lehre von der Behandlung des Cantus

---

49 Von hier an treten die Aufgaben so bestimmt hervor, dass es ihrer ausdrücklichen Bezeichnung nicht mehr bedarf. Das fleissige Durchspielen und Durchdenken der im Laufe der Lehre, sowie in den Beilagen XX und XXVII mitgetheilten Choräle wird als nächstes Mittel für Stimmung und Vorbereitung empfohlen.

firmus in der Oberstimme, am besten anzuknüpfen. Es ist dazu nur kurze Anleitung nöthig.
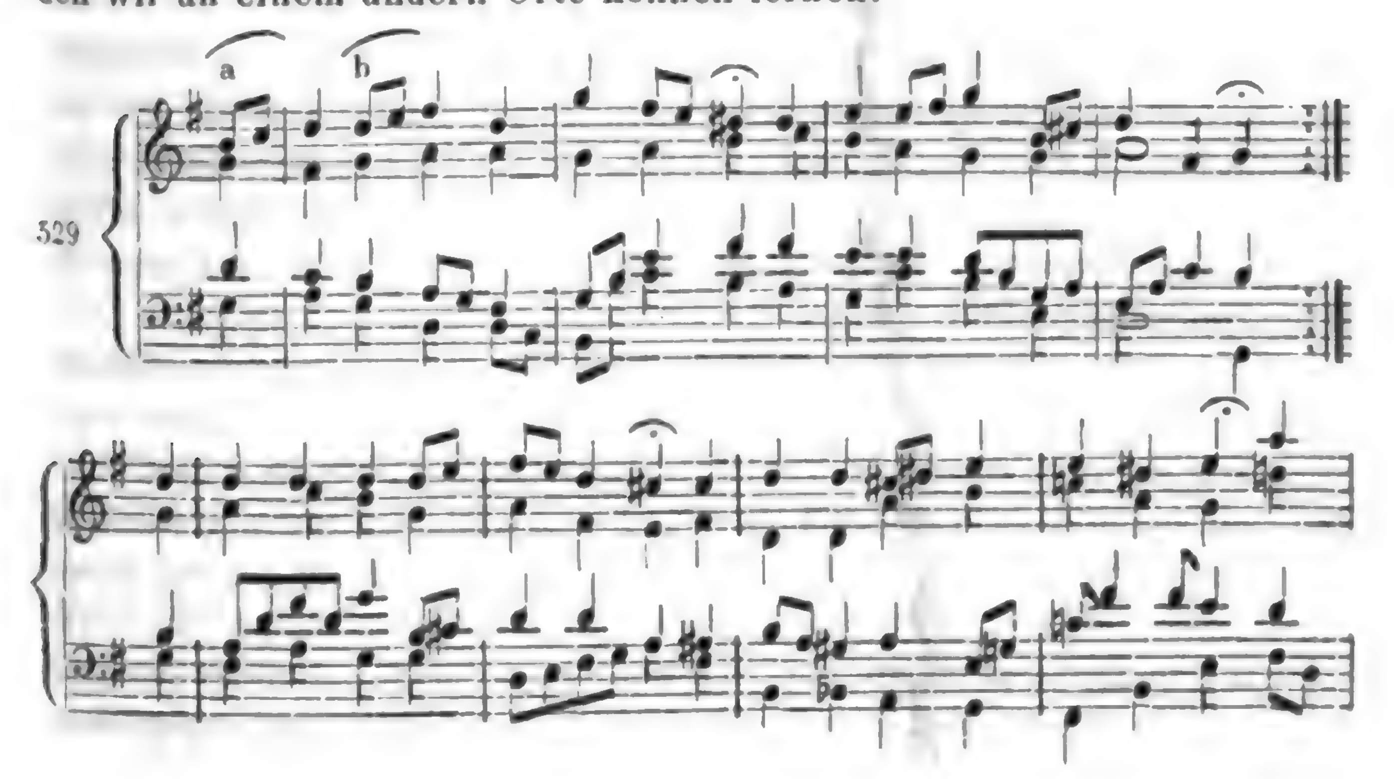
Hängt es von unsrer Wahl ab, in welche der drei untern Stimmen der Cantus firmus treten soll, so kommt vor Allem die Tonlage in Betracht. Liegt eine Melodie höher, so wird sie besser für den Tenor, als für Alt und Bass geeignet sein, — wir müssten denn den Choral in einen andern Ton versetzen.

Sodann kommt der Karakter der Melodie in Erwägung. Eine ruhig fortgehende Melodie wird sich eher für den Alt, eine bewegtere, sich nach der Höhe schwingende, eher für den Tenor, eine weitschreitende, mehr nach der Tiefe hinabgehende sich eher für den Bass eignen. Im Allgemeinen übrigens wird der Tenor, als andre Oberstimme, am geeignetsten sein, an der Stelle des Diskants den Cantus firmus zu übernehmen.

Haben wir nun unsre Wahl getroffen, oder ist die melodieführende Stimme vorausbestimmt: so setzen wir, wie immer, den Modulationsplan fest, entwerfen die Harmonie, und versuchen dann vor Allem, die neue Oberstimme so zusammenhängend, folgerecht und gehaltvoll wie möglich, jedenfalls aber makellos, auszuführen. Wo dies nach dem Harmonieentwurfe nicht angeht, wählen wir andre, günstigere Akkordlagen. Hiernach erst, wenn die Oberstimme gelungen dasteht, vollenden wir den Satz durch die Ausführung der andern Stimmen. — Einige Uebung wird übrigens bald zu der Fertigkeit bringen, alle Stimmen gleichzeitig zu überschauen und zu führen.
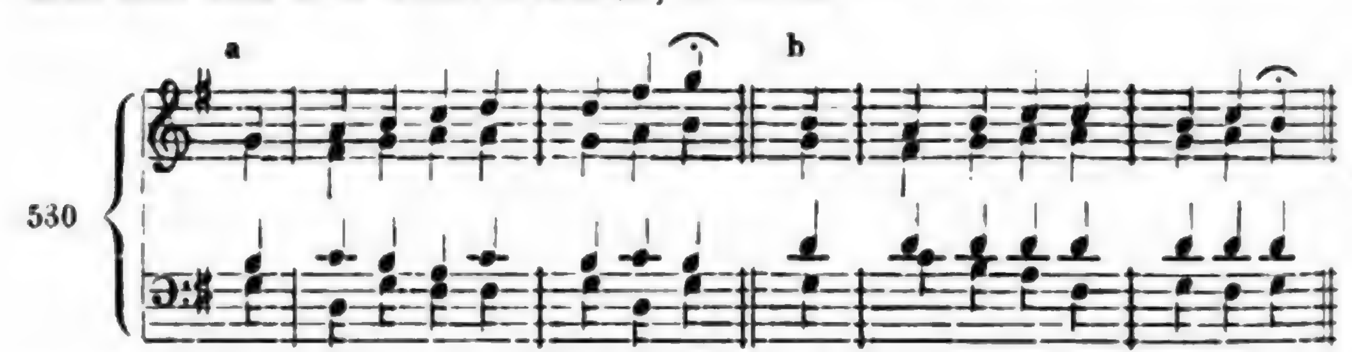
A. Der Cantus firmus im Alte.

Wir wählen dazu die andre Melodie des Chorals: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir; — die bedeutendste Melodie desselben Chorals werden wir an einem andern Orte kennen lernen.





Zuvörderst erscheint der Cantus firmus im Alte nach seiner Tonlage und mässigen, auf wenig Töne und kleine Schritte beschränkten Bewegung für diese Stimme im Allgemeinen wohl geeignet; nur der siebente und achte Takt geht über den Altkarakter hinaus. — Betrachten wir dann vor aller nähern Erörterung das Ganze, so bestätigt sich, was vorhergesagt worden: die Unzulänglichkeit unsrer dermaligen Mittel, den Cantus firmus in einer Unterstimme neben oder vor den andern Stimmen geltend zu machen. Hier ist offenbar jede Stimme, namentlich der Diskant, reicher ausgeführt, als der Cantus firmus; wollte man sich dies aber nicht erlauben, z. B. so —



anfangen: so würden alle Stimmen zu einer gleichgültigen, unterschiedlosen Tonmasse gerinnen, man möchte nun die obigen, oder erlesenere Harmoniefolgen wählen. — Nur eine besonders hervorstechende Besetzung könnte unsern Cantus firmus herausheben; indess, es ist ja für jetzt nur um Vorübungen zu künftigen genügendern Kunstformen zu thun. — Gehen wir jetzt zur Arbeit selbst über.

Der nächste Schluss für die erste Zeile wäre in *G*dur; allein diesen müssen wir für den folgenden Theilschluss aufsparen. Wir sind also auf die Paralleltonart und zwar auf den Halbschluss in derselben, nämlich auf der Dominante angewiesen. Die übrigen Harmonien folgen dann nach bekannten Grundsätzen von selbst. Wir müssen nun die Oberstimme bedenken.

Die obigen Proben (No. 530) zeigen, in welchen Schlendrian dieselbe verfällt, wenn man sie zu eng an den Cantus firmus kettet; wir beginnen also auf der Terz und mit einem hinaufführenden Motiv (*a*), das sich sogleich in *b* wiederholt, nach einer Abbeugung den höchsten Melodieton trifft, und dann den Grundsätzen der Melodie gemäss hinabführt zum Schlusse. Allein erst die folgende Strophe bringt den Theilschluss; ohnehin verlangt der Schlusston *dis* nach *e* hinaufzusteigen. Die Melodie erhebt sich also nochmals auf den Gipfel und steigt dann

in entschiedner Weise, übrigens dem Motiv getreu, zum Schlusse hinab.

Im zweiten Theil erhebt sich die Oberstimme nochmals, und zwar im vorletzten Takt, auf ihren Gipfel, um dann sanfter und bewegter, aber ebenfalls entschieden sich zu Ende zu senken. Bis dahin aber, und besonders zu Anfang, ist sie minder lebhaft entfaltet, minder schwunghaft; eine Folge der lebhaften Bewegung des ersten Theils, die als Gegensatz Ruhe foderte, und nicht ohne Einförmigkeit hätte fortgesetzt werden können.
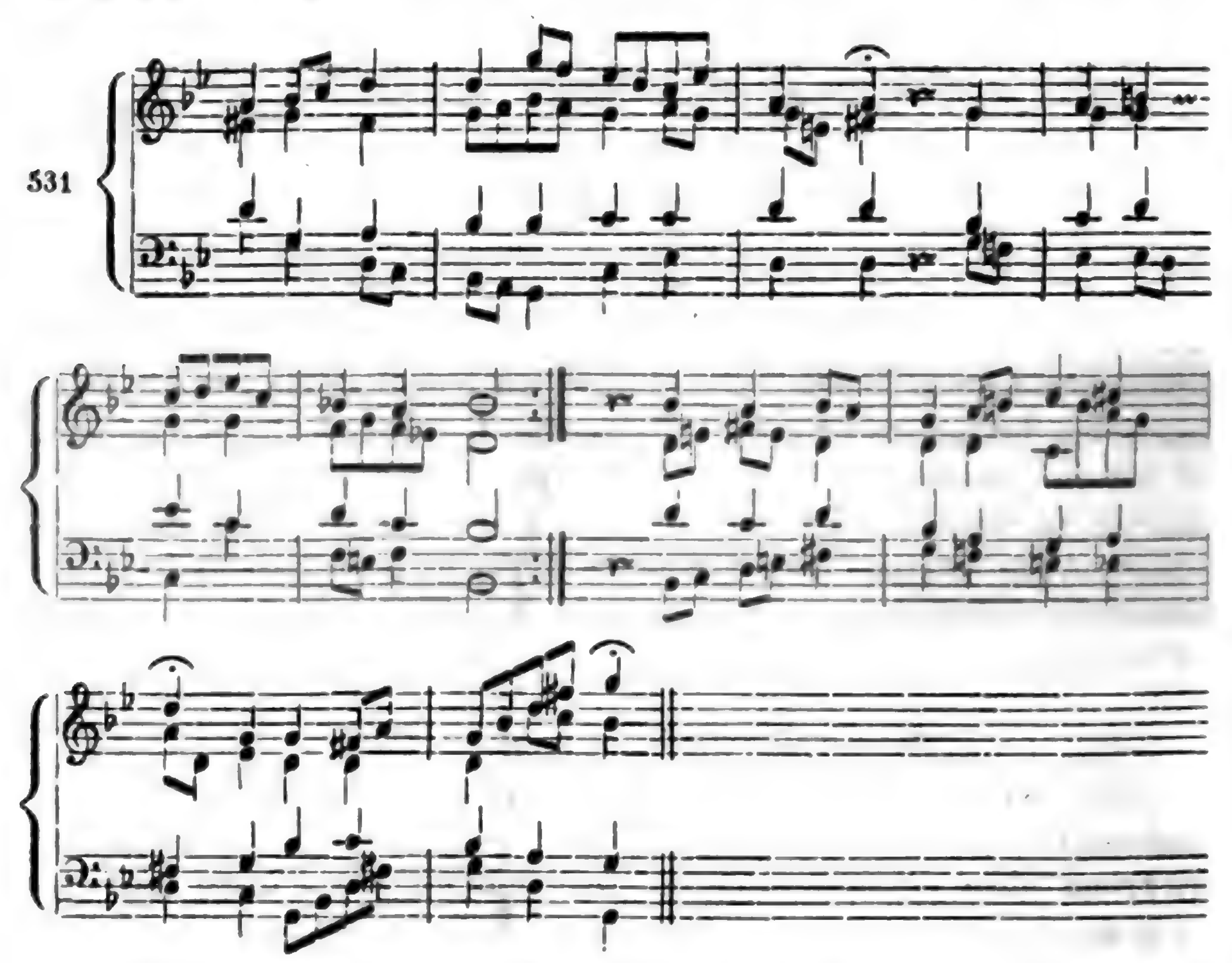
Dafür treten nun Tenor und Bass bewegter hervor, beide jedoch, als Begleitungsstimmen, mehr in fliessenden Achtelreihen, als in dem schlagenden Rhythmus der Oberstimme im ersten Theile. Der Tenor übernimmt nun auch an jener schwierigern Stelle die Vermittlung zwischen dem folgerecht hinabschreitenden Bass und dem plötzlich hinaufgeworfenen Cantus firmus. Es ist nicht zu leugnen, dass damit seine Bewegung, besonders im achten Takt, eine Gespanntheit annimmt, die nur in gewissen Stimmungen zulässig, sonst aber leicht überspannt zu nennen wäre; allein dem ganzen Gange des Tenors, besonders in der letzten Hälfte, möchte eben jene gespannte Weise, am rechten Ort, entsprechen. Wie sie zu vermeiden gewesen wäre, bleibe der Betrachtung des Jüngers anheimgestellt.

B. Der Cantus firmus im Tenor.

Dass der Karakter der Tenorstimme, als der obern im männlichen Stimmpaare, geeigneter ist, den Cantus firmus aufzunehmen, haben wir schon oben erkannt. Erwägen wir nun die Verhältnisse, welche durch die Stellung des Cantus firmus in den Tenor in den andern Stimmen hervorgerufen werden: so fällt in die Augen, dass der Bass durch die Zwischenstellung desselben von den übrigen Stimmen getrennt wird, das höhere Stimmpaar aber, Diskant und Alt, eng verbunden bleibt. Was folgt daraus? Der Bass wird für sich allein zu sorgen haben, wird in seiner abgesonderten Stellung deutlicher vernommen, wird folglich mit besondrer Sorgfalt geführt werden müssen, die beiden höhern Stimmen werden aber mehr an einander schliessen, in Vorhalten, in Terz- und Sextengängen oder wenigstens durch engere Lage sich gegenseitig unterstützen. Es versteht sich von selbst, dass diese Betrachtung, so wohl begründet sie erscheint, nicht als ein starres, allgemeines Gesetz uns binden und hemmen, sondern vielmehr unsre Erfindung nur leiten und erleichtern soll.

Eine ähnliche Betrachtung hätte sich bei dem Cantus firmus im Alt anknüpfen lassen; da ist nämlich die Oberstimme getrennt und das untere Stimmpaar verbunden. Allein dort wäre die Bemerkung überflüssig, denn die Oberstimme nimmt ohnehin unsre vorzugsweise Berücksichtigung und Sorgfalt in Anspruch.

Für den Tenor eignen sich so ziemlich alle Melodien, vorzugsweise aber die hochliegenden und mehr nach der Höhe sich bewegenden; die tiefern Rücksichten auf den Karakter des Tenors und der tenorisirenden Instrumentalstimmen können erst später in Betracht kommen. Hier folgt nun eine Behandlung von No. 501, mit dem Cantus firmus im Tenor.



Ausführlicher Erläuterung bedarf die Arbeit nicht. Der Schüler muss sich selbst fragen, aus welchen Gründen und Quellen Modulation und Oberstimme hervorgegangen, und wiefern den Regeln gemäss verfahren, oder auch, warum und mit welchem Rechte von ihnen abgegangen ist. Die beiden ersten Akkorde und die beiden ersten Töne der Oberstimme lagen am nächsten. Mit letztern war auch die Richtung der Oberstimme nach oben gegeben. Sollte diese Stimme mit dem dritten Ton des Cantus firmus nach *c* gehn? das hätte in einen Fehler, oder zu früh nach *B* dur geführt. Man ging also durch *c* nach *d*, und nahm nun einen Aufschwung, um die Melodie zu beleben und sie dem Cantus firmus besser entgegen zu setzen. So das Uebrige.
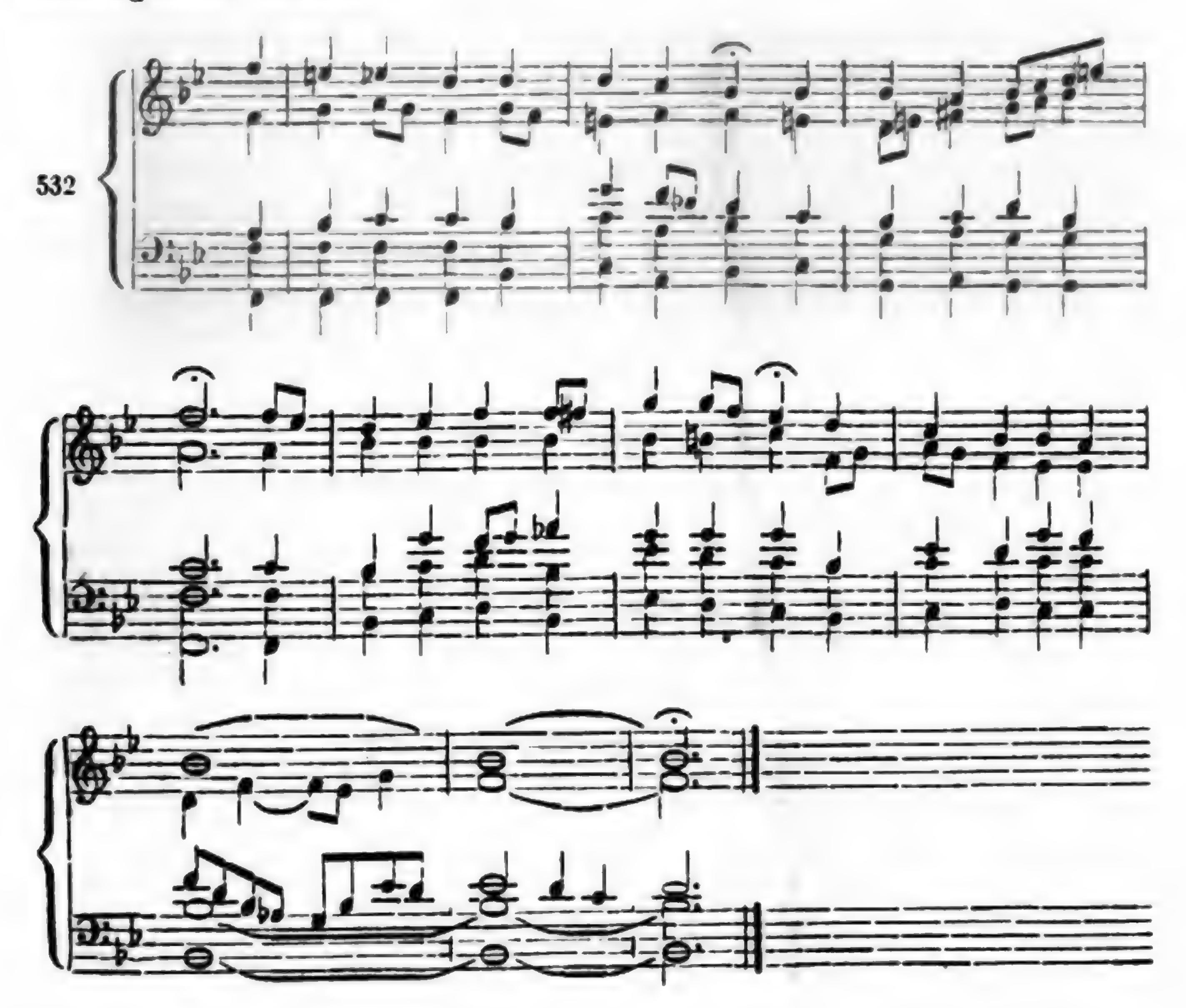
C. Der Cantus firmus im Basse.

Die Versetzung des Cantus firmus in den Bass bringt in den meisten Fällen eine Unannehmlichkeit mit sich, die nur versteckt, nicht vermieden werden kann. Da nämlich die Choralmelodien ursprünglich

als Ober- oder Tenorstimmen erfunden sind, so schliessen sie fast durchgängig mit einem Sekundenschritte, — z. B. obige Melodie mit *c–d*, *c–b*, *a–g*, — und nur selten mit einem Quarten- oder Quintenschritte. Daher ist es, wenn der Cantus firmus Bass wird, meist unmöglich, einen vollkommnen Schluss zu bilden, zu dem (nach unsern bisherigen Begriffen) der Bass von der Dominante auf die Tonika schreiten müsste. Am misslichsten ist dies, wenn der unvollständige Schluss das Ende eines Theils, oder gar des Ganzen trifft, und auch das wird meistens der Fall sein.

Wie können wir nun die geschwächten Schlüsse befestigen? — Zunächst durch Verlängerung; dann durch die Figur des Orgelpunktes. Natürlich werden wir aber von beiden Mitteln nur eingeschränkten Gebrauch machen dürfen, wenn nicht das Ganze durch sie gedehnt und überladen werden soll. Vorzüglich zu Ende werden wir einen kurzen Orgelpunkt anwendbar finden, und auch da, nach dem Sinne der Komposition, nicht immer.

Als Beispiel solcher Behandlung diene unsre erste Choralmelodie, No. 500. Sie ist eigentlich wegen ihrer hohen Tonlage weniger dazu geeignet; es kommt also darauf an, wie wir uns über diesen Missstand hinweghelfen können.



Zuvörderst haben wir hier den Cantus firmus mit tiefern Oktaven verstärkt, ein Zusatz, der im Wesentlichen keine Aenderung hervorbringt. —

Der Modulationsplan ist der frühere von S. 346; nur die dritte Strophe hat eine Abänderung erleiden müssen. Nach bekannten Grundsätzen hätte diese Strophe auf *f*, nämlich entweder mit einem Halbschluss in *B*dur, oder mit einer Ausweichung nach *F*dur schliessen sollen. Allein wie wäre dies hier ausführbar gewesen? Der Schlusston des Cantus firmus im Basse (*c* nämlich) hätte uns ja genöthigt, mit einem Quartsext-Akkorde zu enden! — Wir mussten ihn vielmehr als Grundton behandeln, folglich in der Parallele der Unterdominante schliessen.

Hier sind wir nun auf dem Punkte, von dem aus das ganze Verfahren anschaulich wird. Es ist klar, dass uns durch den in den Bass gelegten Cantus firmus nichts gegeben wird, als eine melodisch geordnete Reihe von Tönen, auf denen wir Akkorde errichten, über denen wir drei verschiedne Stimmen möglichst melodisch führen sollen. Wo also nehmen wir vor Allem die Akkorde her! —

Jeder Basston kann Grundton eines Dreiklangs, Septimen- oder Nonen-Akkordes, — er kann irgend ein andres Intervall in einem umgekehrten Akkorde, er kann einer der akkordfremden Töne sein — Vorhalt, Durchgang, Vorausnahme. Was wählen wir aus alle dem? Zuerst wiederum das, was nach dem Modulationsplane das Nothwendige, dann, was das Nächstliegende, oder was das Zweckmässigste für den besondern Fall ist. So schliesst z. B. unsre erste Strophe mit dem Dominant-Akkord (in der Umkehrung) und Dreiklang; sie beginnt mit dem Dreiklang der Dominante (anscheinend in *F*dur), lässt unter liegenbleibendem Bass den Dominant-Akkord dieser Tonart folgen, und geht nun mit Dominant-Akkord und Dreiklang in den Hauptton, nach *B*dur. Das Weitere erklärt sich von selbst; in dem orgelpunktähnlichen Anfang ist das Ende vorbedeutet. Wir wenden uns zur Betrachtung des Stimmwesens.

Die hohe und noch höher dringende Lage des Cantus firmus drückt die übrigen Stimmen hinauf, und beschränkt sie auf einen kleinern Raum. Daher haben sie sich alle, besonders die Oberstimme, melodisch einfacher gestaltet, und dies sagt auch dem ernsten Karakter des Basses, der Hauptstimme geworden ist, zu; wir würden sagen: auch dem Wesen des Chorals ist die einfachere Behandlung zusagender, wenn wir uns nicht bereits darüber verständigt hätten, dass unsre jetzigen Arbeiten nicht eine vollendete Kunstform, sondern nur Vorübungen zu einer solchen bezwecken.

Sechster Abschnitt.

Minder- und mehrstimmige Behandlung der Choräle.

Es bleibt noch Einiges zu bemerken über die Behandlung des Chorals mit weniger, oder mit mehr als vier Stimmen, wiewohl das Nöthigste schon in der elften Abtheilung des ersten Buches gesagt worden ist.

A. Der Choral mit weniger als vier Stimmen.

Der Choral, wie wir ihn jetzt besitzen, hat um so mehr das Bedürfniss, mit voller Harmonie — also wenigstens vierstimmig — behandelt zu werden, da ihm an melodischer Fülle und rhythmischem Reichthum in Vergleich zu andern Tonstücken so viel abgeht. Die einfachen, meist im gleichen Maass und in kurzen Strophen einander folgenden Töne seiner Melodie würden ohne Harmoniefülle einen zu dünnen Faden abgeben. Daher können nur besondre Gründe drei- oder gar zweistimmige Behandlung rechtfertigen, und es wird bei mancher Choralmelodie geradezu unmöglich sein, sie zweistimmig genügend und sinngemäss zu behandeln.
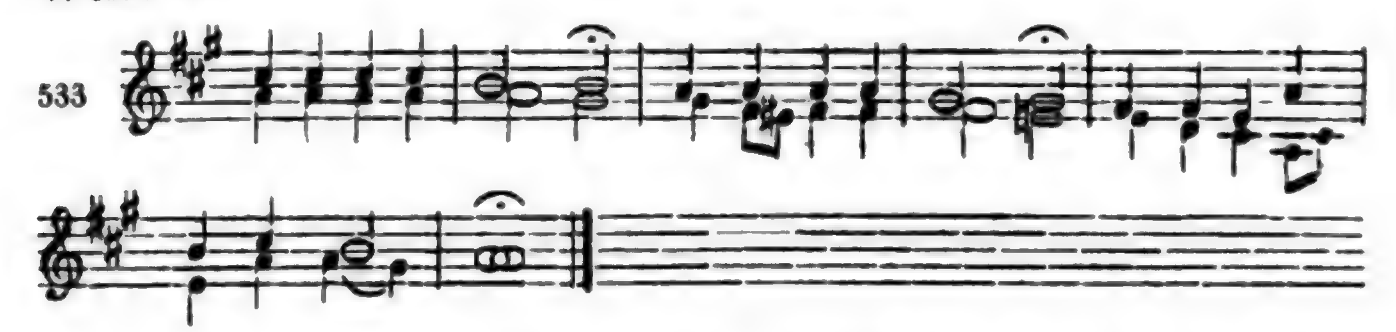
Die Gründe aber, zur drei- oder zweistimmigen Behandlung zu greifen, sind entweder äussere: wenn man nicht mehr Stimmen hat; oder innere: wenn man in der Minderstimmigkeit einen besondern Sinn findet, z. B. das Ganze zarter, weniger massenhaft, die Stimmen freier und durchschaulicher darstellen will, oder einer besondern Stimmverbindung, z. B. von zwei weiblichen Stimmen und einem Bass, zwei männlichen und einem Diskant u. s. w., nachgeht, die man der Idee eines besondern Tonstücks zusagender finden könnte.

In allen diesen Fällen wird man zunächst solche Wege der Harmonie einschlagen, für welche die zwei oder drei Stimmen noch am besten genügen können. Manche sonst statthafte und sinngemässe Wendung wird geopfert, manche ergriffen werden müssen, die sonst nicht die vorzüglichere gewesen wäre. Jedenfalls wird man aber verdoppelte Achtsamkeit auf die Stimmführung wenden müssen; denn je weniger Stimmen, desto deutlicher wird jede mit ihren etwaigen Fehlern und Vorzügen vernommen.

1. *Der zweistimmige Satz.*

Im zweistimmigen Satze muss die eine der Choralmelodie zutretende Stimme sehr einfach geführt werden, wenn sie nicht in zu starken Gegensatz gegen sie treten soll. Am besten beschränkt man sich auf die nächstnöthigen Intervalle und hält die Stimmen möglichst zu-

sammen. So könnte der Choralsatz No. 524 zweistimmig in dieser Weise —



behandelt werden. Dass die zweite und dritte Strophe mit einem Vorhalt anheben, geschieht in der Voraussetzung, dass bei den Strophenschlüssen gar kein oder nur ein geringer Absatz gemacht wird.

Hat man besondre Gründe, zwei von einander entfernte Stimmen zu nehmen, die doch nicht innig mit einander verschmelzen, so scheint es besser, der zuzusetzenden Stimme einen eigenthümlichern Gang zu geben. Der obige Satz würde für Diskant und Alt, oder Tenor und Bass geeigneter sein, als etwa für Diskant und Bass, — den letztern eine Oktave tiefer gesetzt. Für diesen wäre folgender Gang —
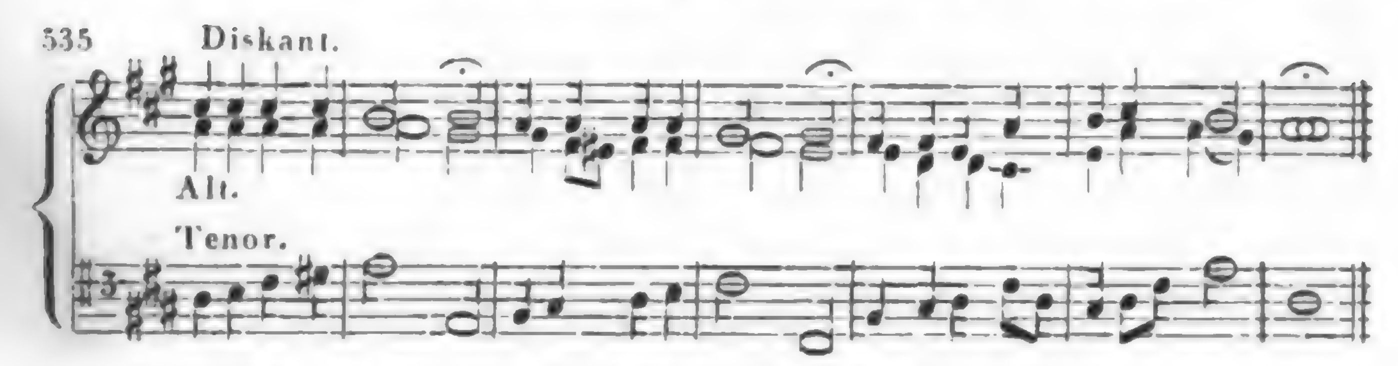


oder ein ähnlicher seinen eignen Weg gehender im Allgemeinen vorzuziehen, obgleich durch ihn die beiden ersten Strophen mit Dreiklängen ohne Terz schlössen.

2. *Der dreistimmige Satz.*
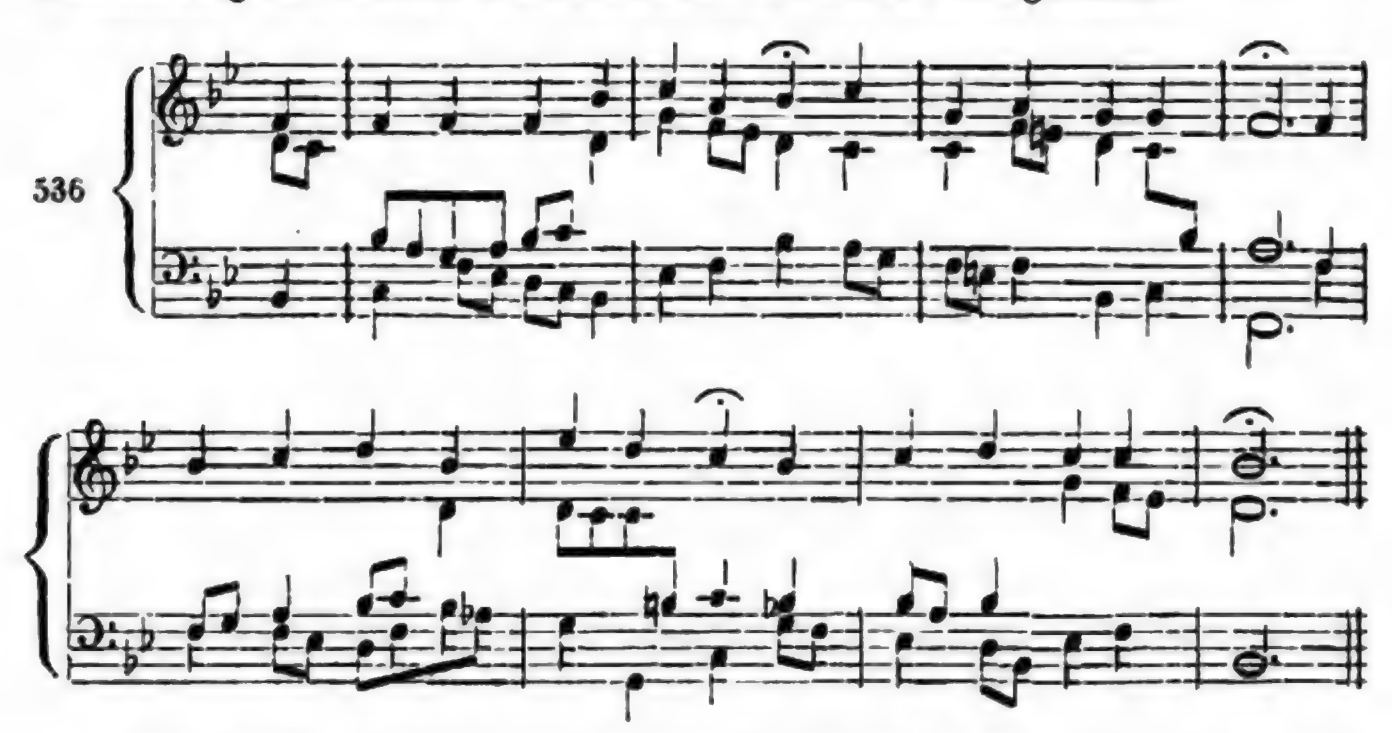
Dieser ist, wie sich von selbst versteht, nicht nur an sich ton- und harmoniereicher, sondern erlaubt auch reichere und freiere Ausführung der Stimmen. Denn die zwei bei ihm zu Gebote stehenden Stimmen sind schon mächtig genug, dem Ganzen bestimmten Karakter zu ertheilen, wenn wir uns etwa veranlasst sehen, in ihrer Führung über das Nothdürftige hinaus zu gehn. Und da uns reichere Ausbildung der Stimmen gestattet ist, so haben wir auch in ihr ein wichtiges Mittel, durch Fülle in den einzelnen Stimmen zu ersetzen, was uns an Vollzähligkeit der Akkordtöne etwa abgehen möchte. Harmonische Beitöne, Vorhalte und Durchgänge werden unsern Harmonien genugthun und zugleich die Stimmen melodisch vervollkommnen.

Hierbei darf aber die Rücksicht auf den Karakter des Chorals eben so wenig aus den Augen gelassen werden. Eine dreistimmige Behandlung des vorstehenden Choraltheils erinnere vorläufig, dass oft die grösste Einfachheit auch bei drei Stimmen herstellbar und genügend sein kann;
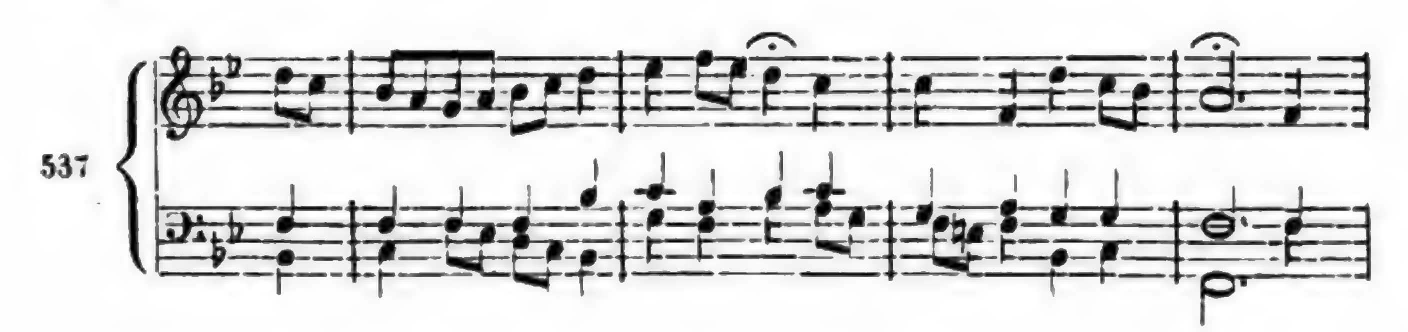


von dem in No. 524 Gegebnen ist wenig verloren gegangen.
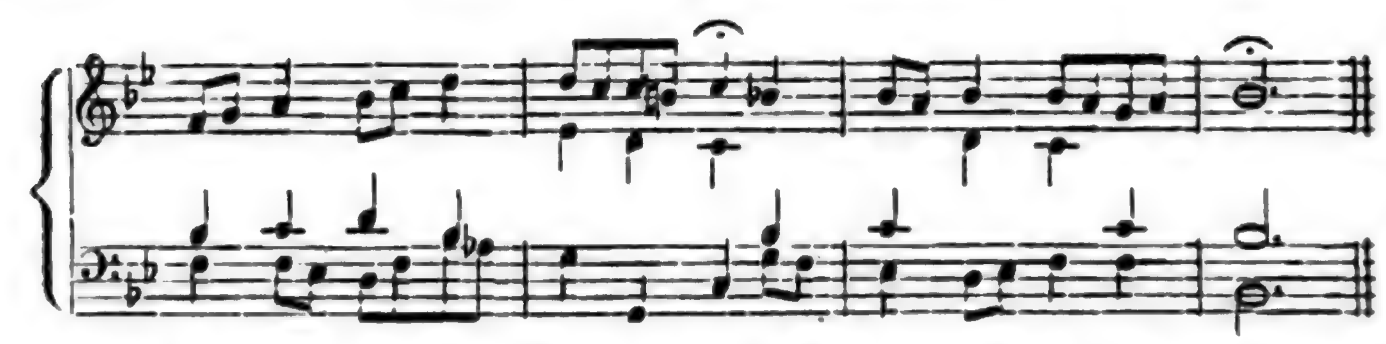
Reicher und beweglicher haben sich die Stimmen in der folgenden Behandlung des in No. 532 bearbeiteten Chorals ausgebildet.



Der Schluss der dritten Strophe in *C* moll ist etwas entlegen, aber der nähere Dominantenschluss eben zuvor gebraucht; — vergl. S. 379. Uebrigens schliesst diese Strophe mit der Oktave *c*–*c* in Diskant und Tenor, und die folgende fängt in denselben Stimmen mit der Oktave *b*–*b* an. Ist das erlaubt? Wir sollten meinen; weil durch den Strophenschluss der Zusammenhang unterbrochen ist, die letzte Strophe gleichsam als neuer Satz erscheint.

Der dreistimmige Satz (weniger der zweistimmige) ist auch gar wohl geeignet, den Cantus firmus in der Unter- oder Mittelstimme zu haben. Es bedarf hierzu keiner Anweisung, als der früher gegebnen, und nur als Beispiel stehe hier der obige Choral mit dem Cantus firmus im Tenor.





Wir haben dazu die vorige Arbeit brauchen können, indem die Tenorstimme dem Diskant, und der Cantus firmus dem Tenor übertragen wurde. Nur der dritte Takt wurde geändert, um eine durch den Durchgangston veranlasste Quintenfolge zu beseitigen. Auch der vorletzte Takt ist geändert worden, um einen vollen Schluss zu gewähren.

B. Die mehr als vierstimmige Behandlung.

Wir haben uns schon überzeugt, dass der vierstimmige Satz gar wohl auch für Harmoniefülle genüge. Daher wird man ohne besondre Gründe selten oder nie den Choral mit mehr als vier Stimmen setzen; wohl aber nimmt man bisweilen zur letzten Strophe oder zu den letzten Akkorden, um einen noch vollern Schluss zu erhalten, eine fünfte Stimme zu Hülfe. Im einen oder andern Falle genügt indess die S. 332 u. f. ertheilte Anweisung.

Erinnerung.

Schliesslich sei nochmals in Bezug auf S. 362 erinnert, dass bei dem Gottesdienste das Bedürfniss, den Gemeinegesang zu leiten, sehr oft auf reichere Stimmführung Verzicht zu leisten nöthigt, und dass in den meisten Fällen die drei- oder zweistimmige Behandlung oder gar die Verlegung des Cantus firmus in andre Stimmen mit jenem Zwecke nicht verträglich erscheint. Hierüber muss sich dann der künftige Organist da Raths erholen *, wo er überhaupt die Bildung für sein besondres Amt zu suchen hat. Wir haben es an dieser Stelle nur mit der freien Kunst, die sich selber genügen, nicht fremden Zwecken dienen will, zu thun. Es liegt uns also nichts daran, ob die vorstehenden Choräle ganz oder gar nicht zum Gebrauch beim Gottesdienst eingerichtet sind; dazu findet man in zahlreichen für den gemeinen Gebrauch bestimmten Choralbüchern genugsame Vorarbeit.

---

* Empfohlen seien ihm dazu Türk's und Becker's Anleitungen.

Siebenter Abschnitt.

Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral.

Wir haben überall darauf hingewiesen, dass jeder Choral (wie überhaupt jede Melodie) auf gar mannigfache Weise behandelt werden kann, und dass es nicht eine absolut beste Behandlung (oder wohl gar einzig richtige) giebt, sondern dass für einen Zweck die eine, für einen andern Zweck eine andre Behandlung den Vorzug verdienen kann. Wir bedürfen also der Fähigkeit und Fertigkeit, eine gegebne Melodie in verschiedner Weise zu behandeln.

Der Stoff dazu ist in der ganzen bisherigen Lehre gegeben; wir haben nichts Neues darüber mitzutheilen. Allein wir machen, wie schon früher geschehn, darauf aufmerksam, dass es eine fruchtbare, alles Erlernte wiederholende und zusammenfassende Uebung, und insofern eine aufklärende Prüfung unsrer Kraft ist: an bestimmten Melodien zu versuchen, wie vielfache Behandlungen uns wohl gelingen mögen. Und hierbei wird vielleicht eine kurze Anleitung, wie man möglichst reiche Behandlungen auffinde und durchführe, Manchem wünschenswerth, Andern anreizend zu eignen weitern Versuchen sein.

Es versteht sich von selbst, dass jede Behandlung den von uns schon erkannten Gesetzen gemäss sein muss. Das Widrige, Schwächliche, widernatürlich Erzwungene, kurz alles Misszubilligende soll uns fern bleiben. Allein die Erfahrung lehrt, dass der Eifer, mehr und mehr Behandlungen herauszuholen, unvermerkt an die Gränze des Unlöblichen, und über sie hinausführt. Wir rathen also alles Ernstes:

> die in diesem Abschnitt vorgezeichnete Uebung nicht eher vorzunehmen, als bis in vielen vorausgeschickten einzelnen Choralbehandlungen schon Kraft und Einsicht gewachsen und bewährt sind.

Dann erst, — und lieber zu spät als zu früh, — mag jeder sich an sein harmonisches Probestück machen. Und auch dann mag nicht in der Anzahl, sondern im Werthe der Behandlungen der Nutzen und die Ehre der Arbeit gesucht werden.

Worin können nun Choralbehandlungen mannigfaltig sein? Wir unterscheiden hier äussere und innere Mannigfaltigkeit.

Die äussere Mannigfaltigkeit besteht darin, dass ein Choral zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig behandelt, dass der Cantus firmus bald in die Oberstimme, bald in die Unter- oder in eine Mittelstimme gelegt wird. Dies sind die äussern Formen der Choralbehandlung, welche wir bis jetzt kennen. Jede von ihnen kann natürlich auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden; man kann sich verschiedner Harmonie und Stimmführung
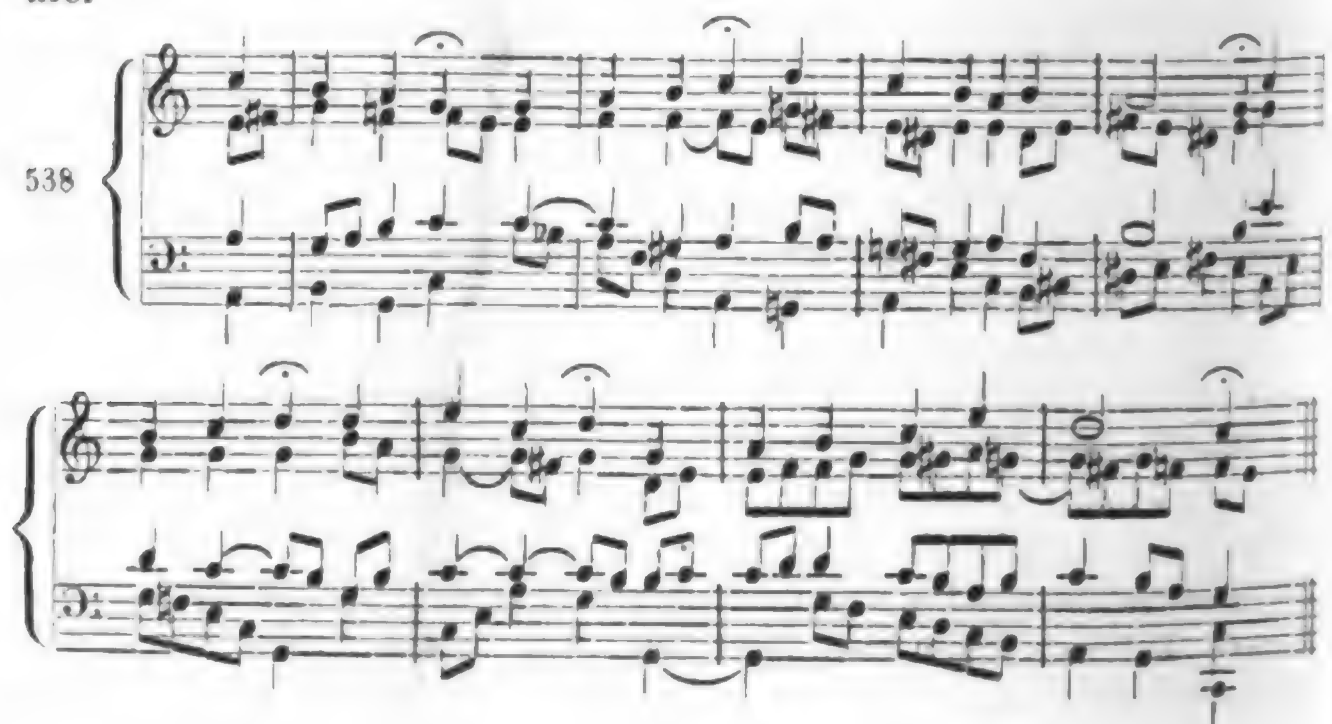
überall bedienen, kann ebensowohl im drei- als vierstimmigen Satze den Cantus firmus in die Mittel- oder Unterstimme legen, und was dergleichen mehr. Alle diese Formen geben Anlass zu nützlichen Uebungen und müssen fleissig benutzt werden. Doch setzen wir sie hier alle bei Seite, um nicht zu weitläufig zu werden, und beschränken uns auf vierstimmige Behandlung und Stellung des Cantus firmus in die Oberstimme.

Die innere Mannigfaltigkeit, mit der wir es also allein zu thun haben wollen, beruht auf der verschiednen Modulation, Harmonie, Stimmführung, die wir einer Choralmelodie ertheilen können. Das Leichtere und desswegen für unsern Lehr- und Uebungszweck Unwichtigere ist hier die Stimmführung; denn die Stimmen werden wenigstens im Wesentlichen durch die Wahl der Harmonien bedingt. Wir wollen also bei dem Gesetz stehn bleiben, die Stimmen überall melodisch und sonst zweckmässig zu führen, und werden nur gelegentlich darüber noch einen Wink zu geben haben.

So ist also das Wichtigste für unsre Betrachtung die modulatorische und harmonische Anlage. Wo finden wir immer neue Wege der Modulation und Harmonie? wie können wir ihnen methodisch, mit der Hoffnung reichen Erfolgs nachstreben, ohne es auf ungefähre Einfälle, auf ungeordnetes Umhersuchen und Tappen ankommen zu lassen? — In der Beantwortung dieser Fragen und der dabei nöthigen Anleitung besteht die Aufgabe dieses Abschnitts.

Im Allgemeinen ist nur das Bekannte zu wiederholen.

Wir fragen zuerst nach der Tonart und bestimmen nach ihr die Hauptmomente, die Schluss- und Wendepunkte für die Modulation. — Allein, wenn die eigentliche Tonart und die von ihr gefoderte Modulation auch das Nächste ist, so wäre es doch bisweilen möglich, einen Choral in einer andern als seiner eigenthümlichen Tonart zu setzen, oder wenigstens mehr auf eine andre, als auf diese, zu beziehn. So ist hier —



der Choral »Ach Gott und Herr,« dessen Tonart unzweideutig *C*dur ist, nach *A*moll hingezogen*. Es wird mit *A*moll (wenigstens dem auf *A*moll hindeutenden Dreiklang) begonnen, die zweite Zeile mit einem scharf bezeichnenden Schritte des Basses nach *A*moll gewendet, die dritte (und mit ihr der erste Theil des Chorals) in *E*moll geschlossen, das unter diesen Umständen** gleichsam als Dominante des Hauptttons, *A*moll erscheint, so wie später — dies einmal vorausgesetzt, — das folgende *C*dur der nächsten zwei Strophen sich eher als Parallelton darstellt, und erst in der letzten Strophe entschieden als Hauptton wirkt. Wiefern das Einzelne der Harmonie und Stimmführung, namentlich die Vorhalte unter den Schlussakkorden, der vorausgesetzten Stimmung entsprechen oder nicht, kommt hier nicht zur Untersuchung.
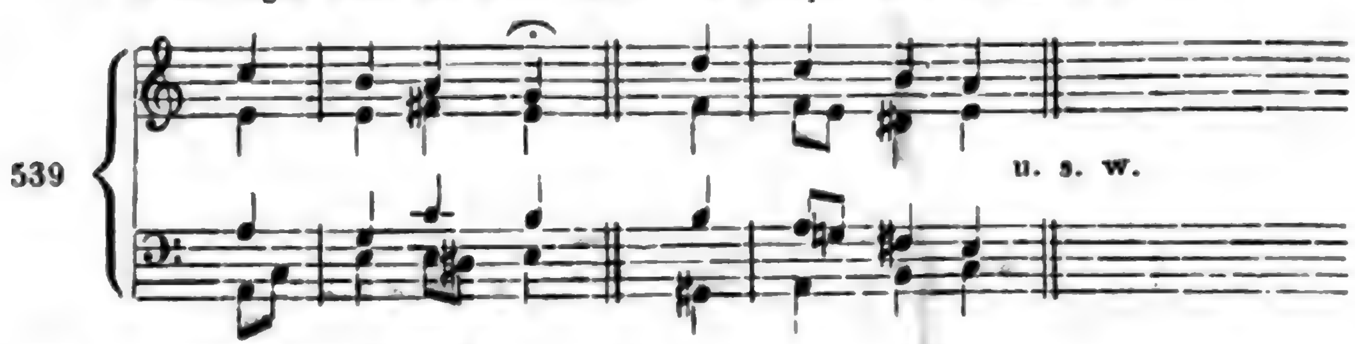
Eine solche, den Standpunkt des Ganzen verrückende Behandlung wollen wir uns erst zuletzt gestatten, wenn alles Näherliegende erschöpft ist; und darum soll auch hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

Die Haupttonart also vorausgesetzt, fragen wir, welche Modulationen der Schluss jeder Strophe zulässt; von diesen nehmen wir die näher liegenden voraus und gehn von ihnen auf die fernern über.

Nach diesen Zielpunkten hin suchen wir zuerst die nächsten, dann die zweckmässigsten, dann die überhaupt brauchbaren Harmoniewege

* Dieses Beispiel ist aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche entnommen; die Behandlung entsprang aus dem Gefühl, dass der Choral mit seinem heitern *C*dur, wie er in unsern Kirchen üblich geworden ist, für seinen Text (Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' begangne Sünden! Da ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt zu finden) durchaus unangemessen, ja widersinnig erscheint. Dass eine solche Behandlung (wie Vieles in jenem Werke) sich nicht für den alltäglichen Gebrauch beim Gottesdienste eignet, vielmehr besondre Stimmung voraussetzt (S. 341), ist leicht zu erkennen; es liesse sich dasselbe von vielen Sätzen jenes Werkes sagen, das in einer andern Idee, als zu dem Zwecke fortwährenden und allgemeinen Gebrauchs verfasst ist, für welchen höchst wichtigen und würdigen Zweck genug treffliche Werke vorhanden sind. Auf der andern Seite würde man den Verf. verkennen, wollte man annehmen, er stelle eigne Arbeiten (zumal aus einem Werke, das er keineswegs noch jetzt in allen Theilen vertreten möchte) als Muster auf, da er sie vielmehr anspruchslos als ihm nahe liegende Beispiele, als Stoff zur Ueberlegung und Prüfung der Regel hingiebt. Der Muster bedarf es hier noch nicht. Später werden sie bezeichnet werden.

** Noch enger hätte die erste und dritte Strophe sich in dieser Weise
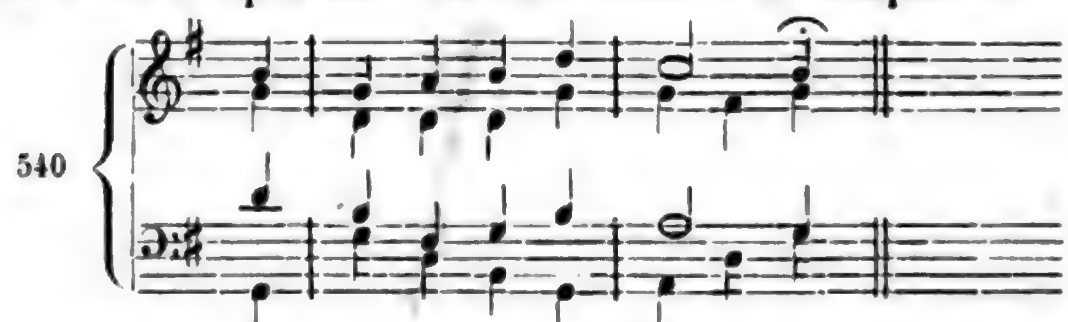


dem untergeschobnen *A*moll geeignet.

auf, und benutzen jede irgend erhebliche Aenderung, die sich möglich zeigt, zu einem neuen Ausweg. Hierbei werden sich auch Motive und Richtungen des Basses ergeben, bei denen wir zu überlegen haben, in wiefern sie anders, oder auch in entgegengesetzter Weise gebraucht werden könnten.
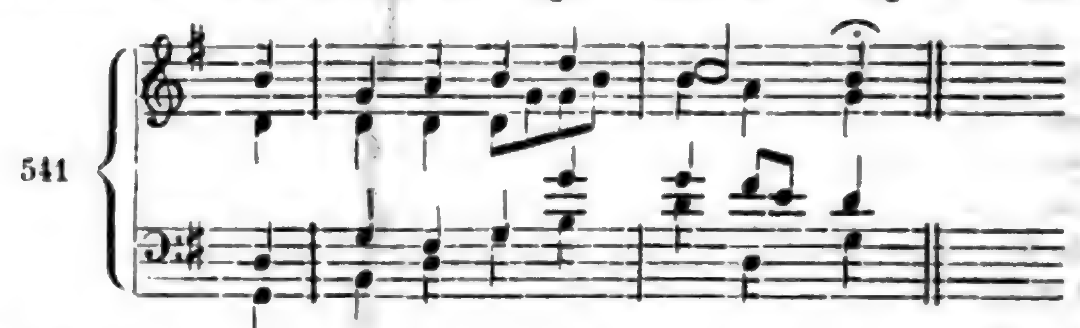
Doch wir wenden uns gleich zu lebendiger That. Wir wählen den Choral: »Nun ruhen alle Wälder« (Beilage XXI), und zwar blos darum, weil er im kleinsten Raume die meisten Wiederholungen enthält; denn seine vierte und fünfte Strophe wiederholt buchstäblich die erste und zweite, seine sechste die ersten vier Töne der dritten. Hiervon abgesehn, ist manche Choralmelodie dergleichen Arbeiten günstiger, nämlich geeigneter zu mannigfachen Harmonien. — Uebrigens geben wir nur Anfänge und Andeutungen; die Fortführung mag der Jünger selber versuchen.

Die erste Strophe steht am natürlichsten im Haupttone.

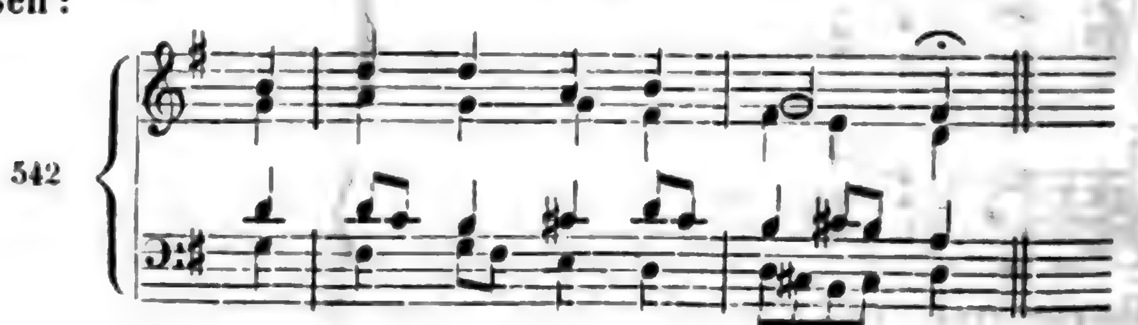


Wir haben den tonischen Akkord zu den beiden ersten Melodietönen gesetzt, den Bass dazu in die höhere Oktave geführt und dann in sehr einfacher Weise hinunter gehn lassen; er bildet so auch der Richtung nach den Gegensatz zur Oberstimme.
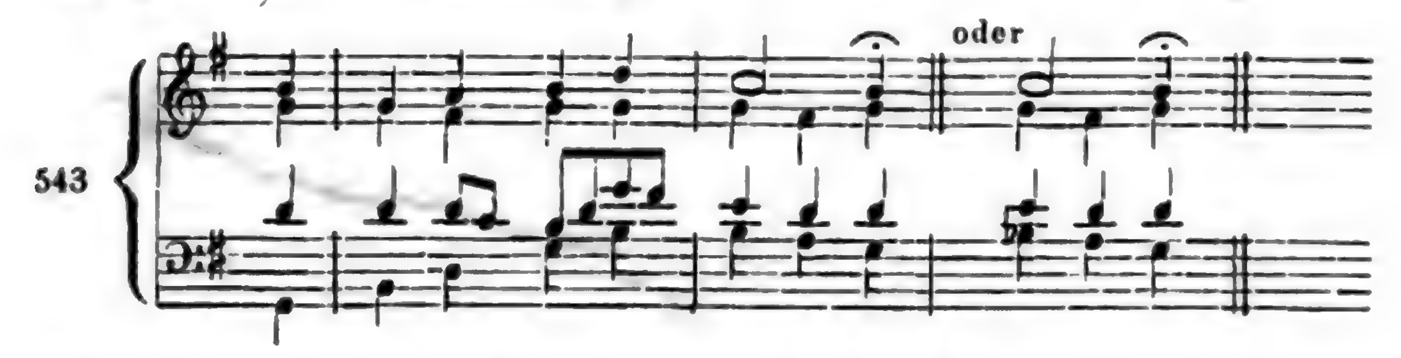
Versuchen wir nun, ihn in umgekehrter Richtung zu führen.



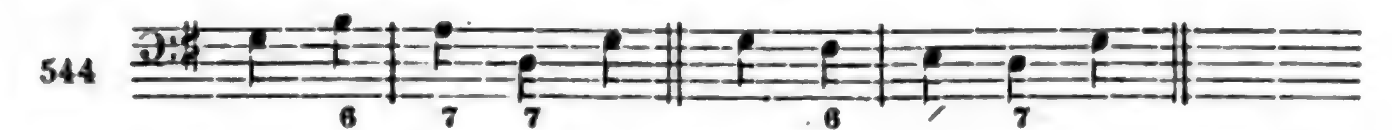
Der Bass geht abenteuerlich weit hinauf und zwingt auch die Mittelstimmen zu heftigerm Hinaufdringen. Wollten wir so beginnen, so müsste die folgende Strophe sich zwar solchen Uebermaasses enthalten, dafür aber irgend eine andre Kräftigung zeigen. Sie könnte etwa so heissen:



Doch wir kehren zu No. 541 zurück. Die Uebertreibung des Basses liegt besonders in seinem letzten Hinaufschritt; die Mittelstimmen müssen desswegen so hoch steigen, weil sie, dem hinaufdringenden Bass gegenüber, zu tiefliegend begonnen haben. Diese Erkenntniss giebt eine neue Behandlung.
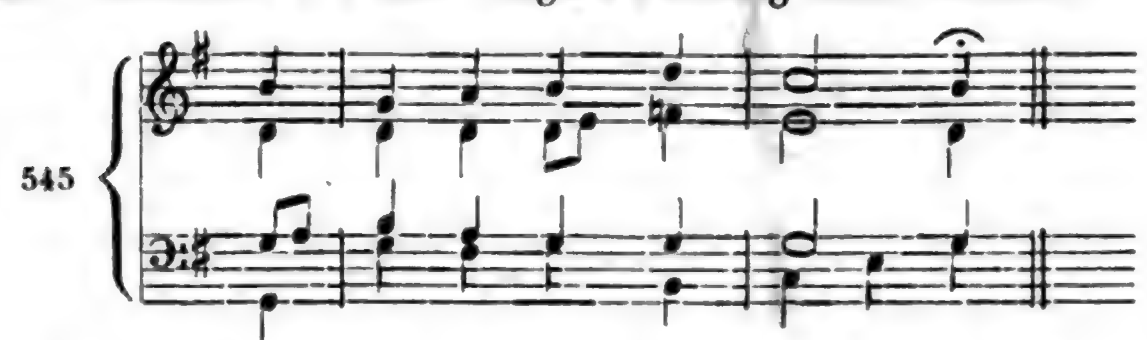


Der Bass hätte auch von seinem vierten Ton ab so
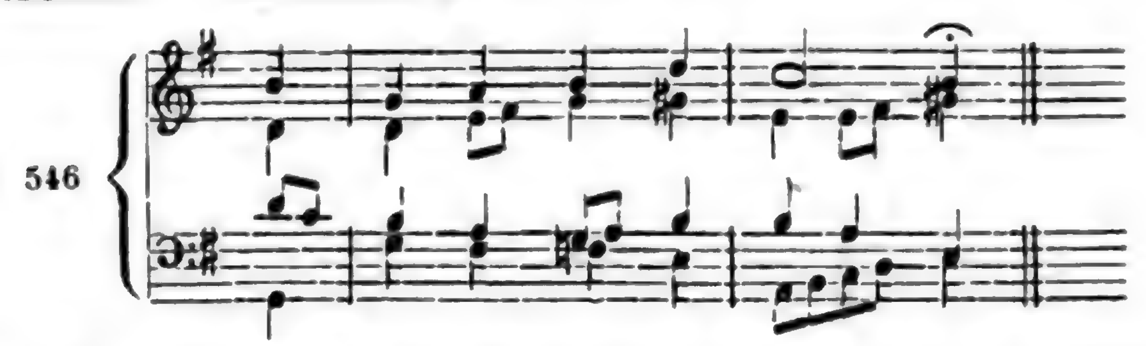


und auf ähnliche Weise weiter gehn können. In all' diesen Fällen würden für die zweite Strophe (wie zuvor in No. 542) weniger gestreckte Stimmgänge rathsam sein.

Beide Grundformen zeigten einen in weiten Schritten gehenden Bass. Versuchen wir nun ruhigere Führung dieser Stimme.



Der Bass schreitet wie in No. 540 in die höhere Oktave, von da aber nicht wieder in den Grundton des folgenden Akkords, sondern stufenweis' in dessen Terz. Wollen wir seine stufenweise Bewegung fortsetzen? — es könnte so —
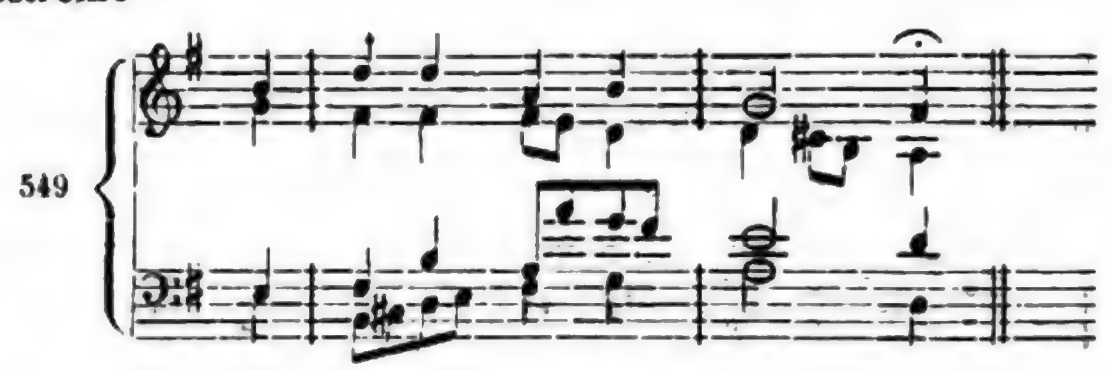


geschehn. Der Bass geht chromatisch hinab und im Gegensatz dazu diatonisch wieder hinauf. Warum haben wir den chromatischen Gang aufgegeben? Noch ein Schritt weiter —



hätte uns erlaubt, im Haupttone zu schliessen, statt schon jetzt nach der Parallele auszuweichen. — Wollten wir einen von beiden Fällen weiter behandeln, so würden wir weder in chromatischen, und durch die Enge ihrer Schritte peinlich werdenden, noch in harmonischen zu unähnlichen Schritten, sondern lieber diatonisch fortgehn, z. B. in dieser Weise —



oder, wenn No. 547 fortgesetzt werden sollte, könnte man die letzte Achtelreihe
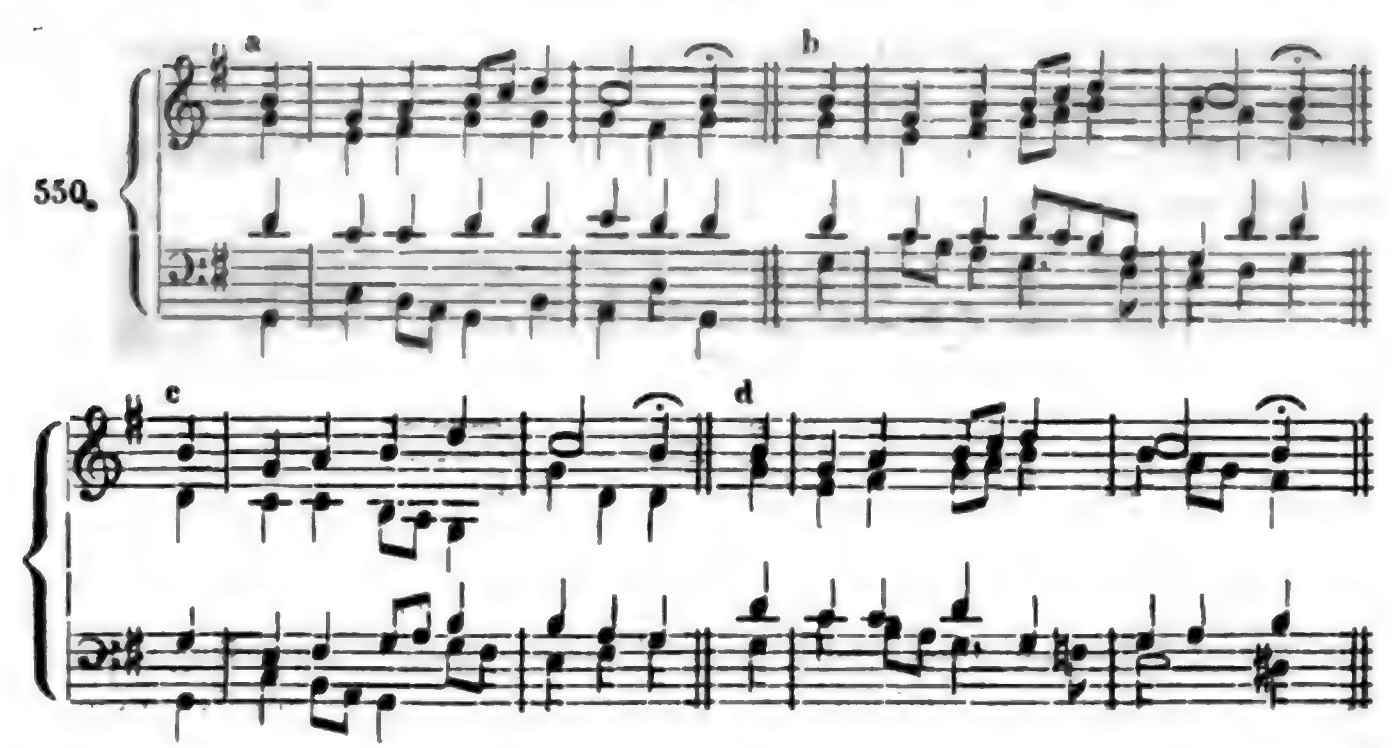


als Motiv für den Bass benutzen.

Doch wir brechen hier ab, um nicht allzuweit für blosse Anleitung vorzuschreiten. Alle diese Gebilde beruhn auf der Bestimmung, dass die beiden ersten Akkorde der Dreiklang von *G*, oder allenfalls eine Umkehrung desselben sein sollen. Jetzt wollen wir uns allmählig von dieser ersten Harmonielage entfernen.
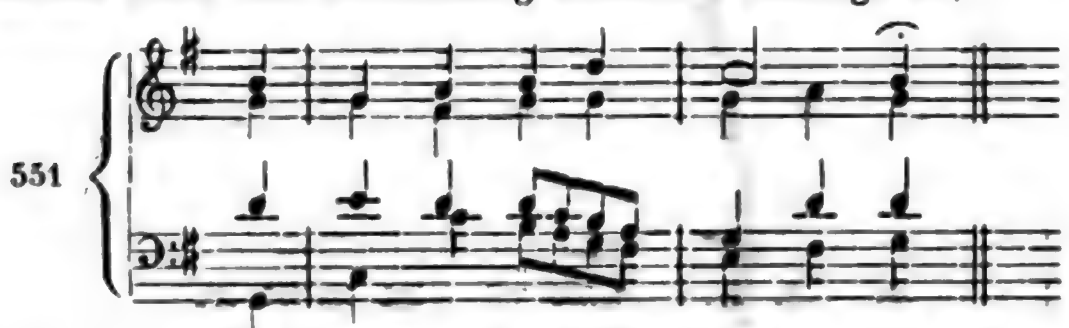
Im ersten Akkorde halten wir noch die Tonika fest, aber der zweite Ton soll neu harmonisirt werden. Was kann *g* sein? — Erstens der Grundton eines Akkordes; so haben wir es bis jetzt gefasst. Dann die Terz, oder Quinte; letzteres führt zur Unterdominante des Hauptons, ist also das Nähere. Hier haben wir diese Lösung, von Seb. Bach, in vier verschiednen Weisen vor uns*;
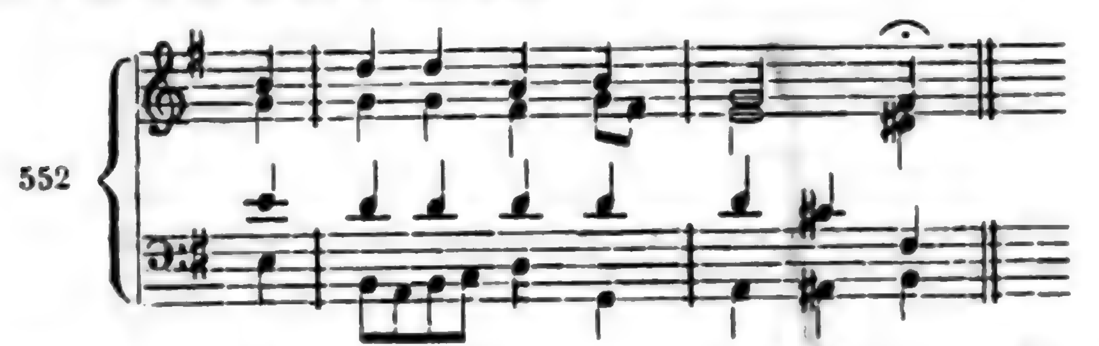
---

* Die Behandlung, aus der *a* genommen ist, steht eigentlich in *B* dur, die von *b* in *As* dur, die von *c* in *B* dur, die von *d* in *A* dur; wir haben sie alle transponirt, blos um die Vergleichung zu erleichtern.



zum fünften Mal hat er denselben Choral (in einem andern Tonstücke) mit der Modulation bei *b*, aber abweichender Stimmführung begonnen; wir setzen noch eine Behandlung desselben Anfangs zu,



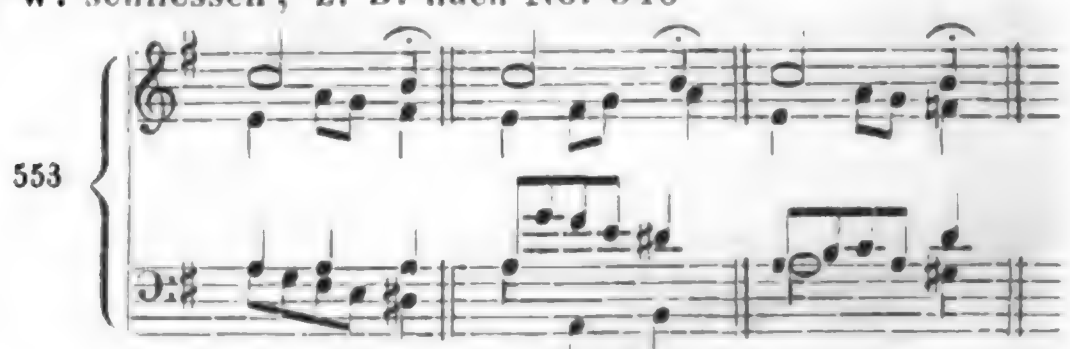
die sich in der Stimmführung auch einfacher hätte gestalten lassen. In den Bach'schen Sätzen ist *a* die einfachste Lösung; *c* hat mit *b* gleiche Modulation, aber entschiednere Stimmführung, bei *d* wird der Bassgang verfolgt und führt auf einen *E*moll angehörigen Sext-Akkord. Die Folge davon, wenn folgerecht geschrieben werden sollte, war, dass Bach wieder in *E* einsetzen musste.



Allein das zweimalige *d* in der Melodie hindert ihn, *E*moll wirklich festzuhalten, beschränkt ihn auf den blossen *E*moll-Akkord. Das hier zurückgewiesne Bedürfniss, dem Schluss der ersten Strophe nachzukommen, ruft daher den noch fremdern Schluss der zweiten, in *H*dur, hervor.
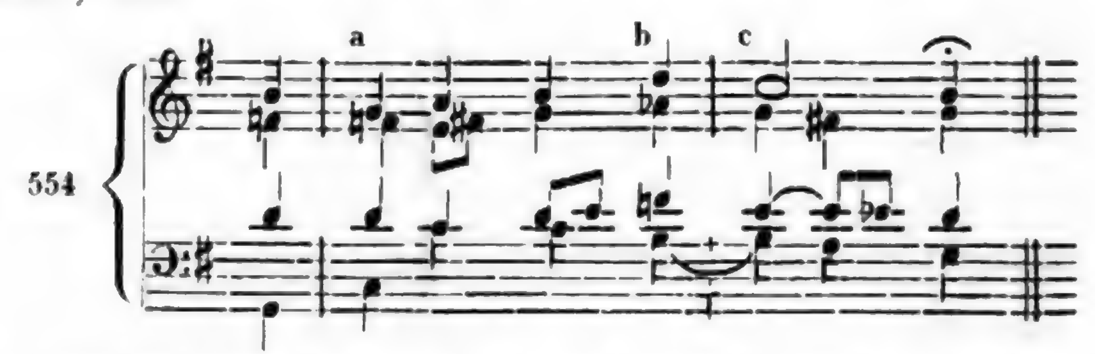
Wir sehn uns in jenem ersten Strophenschluss (No. 550, *d*) auf die Möglichkeit hingewiesen, eine Strophe auch unbefriedigend zu

enden, — natürlich, wenn es der Sinn des Textes oder der musikalischen Behandlung mit sich bringt; ja in solchem Falle würden wir unbedenklich mit einem Septimen-Akkord oder seinen Umkehrungen u. s. w. schliessen; z. B. nach No. 546



einen, so scharf beunruhigende Wendungen hervorrufenden Sinn vorausgesetzt. Mit welchem Rechte? — Weil wir zwar in der Regel jede Strophe als einen rhythmischen Abschnitt des ganzen Chorals ansehn müssen (S. 340), demungeachtet aber alle zusammen ein grösseres Ganze ausmachen, und schon dem Texte nach die verschiednen Strophen engen Zusammenhang haben. —
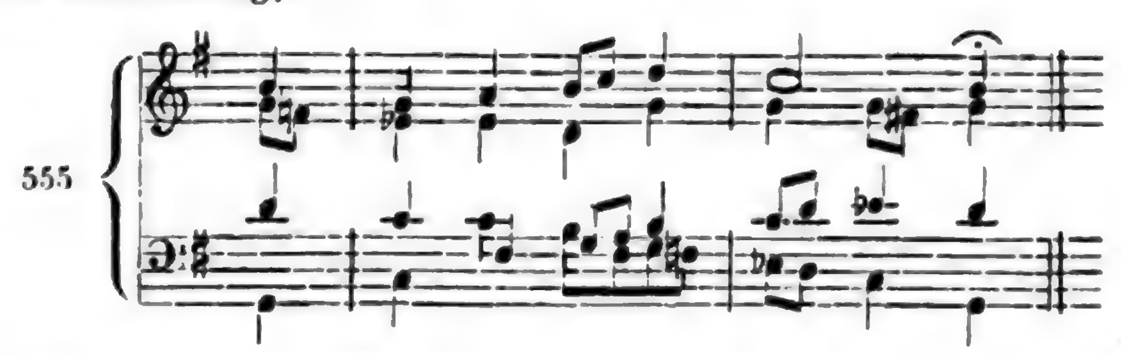
In No. 545 wurde schon die Unterdominante eigensinniger festgehalten; hier



haben wir uns ernstlich nach ihrer Tonart gewendet (es könnte der Anfang der vierten Strophe zu No. 545 sein) und *c* noch einen Schritt weiter als Vorhalt festgehalten; der ganze Satz ist freilich sehr fremd geworden, — vielleicht auch in mancher Hinsicht befremdend*.
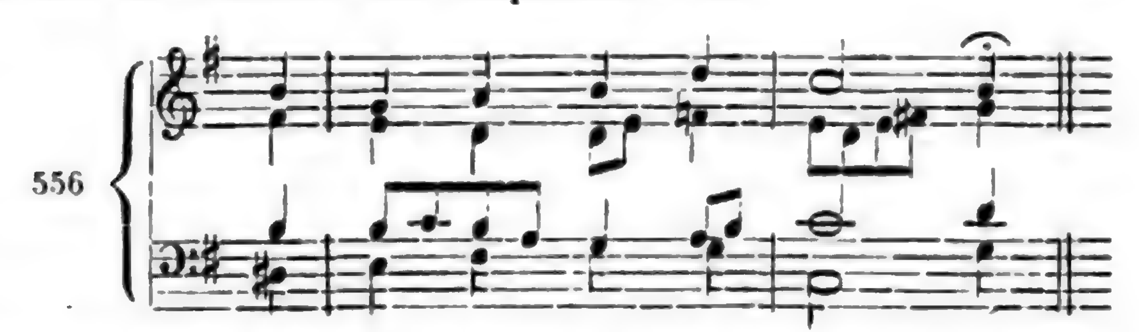
* Nach allen frühern Erörterungen können bedenkliche Fälle jetzt dem eignen Ermessen des Lernenden überlassen bleiben. Er mag sich überlegen, ob oben bei *a* die Auflösung eines doppelten Vorhalts über einem andern Akkorde, bei *b* die unterbleibende Auflösung des *h* (der ehemaligen Terz im Nonen-Akkorde) bei *c*, das Liegenbleiben desselben als Septime in *c-e-g* — und die Auflösung dieses Akkordes bei *c*, — ferner ob in No. 538 am Schluss der vorletzten Strophe das Hinaufschreiten der Septime in der Oberstimme und die Quintenfolge zwischen dieser und dem Alte zu dulden und zu rechtfertigen, ob sie wenigstens gewissen Stimmungen (z. B. der in No. 538 waltenden) angemessen sind, oder nicht. Wir haben schon oft ausgesprochen, dass in dergleichen Fällen mit allgemeinem Absprechen soviel wie nichts gethan ist, dass es überall auf Zweck und Umstände ankommt, dass allerdings im Allgemeinen das je Einfachere, Klarere, Näherliegende den Vorzug haben mag, und dass der Kunstjünger sich nicht zu dem Entlegenern und Fremdern drängen, vielmehr erst alles Nähere sich ganz eigen machen soll, damit er nur mit voller Ueberzeugung und vollem Recht endlich sich auch das Fernste und Seltenste gewinnen und gestatten möge.

Doch wir wenden uns auch von dieser Richtung ab, ohne sie zu erschöpfen, und nehmen den zweiten Melodieton, *g*, als Terz. Wovon? von *e* oder *es*? Das Letztere würde uns nicht an *Es*dur erinnern (weil *h* vorangegangen ist, und bald wieder nachfolgt), sondern an *C*moll. Freilich liegt dieser Ton von unsrer Melodie gar sehr weit ab und möchte sich im Zusammenhange des Ganzen nur schwer rechtfertigen lassen, festhalten aber gewiss nicht. Indess, möglich wäre eine solche Behandlung, —
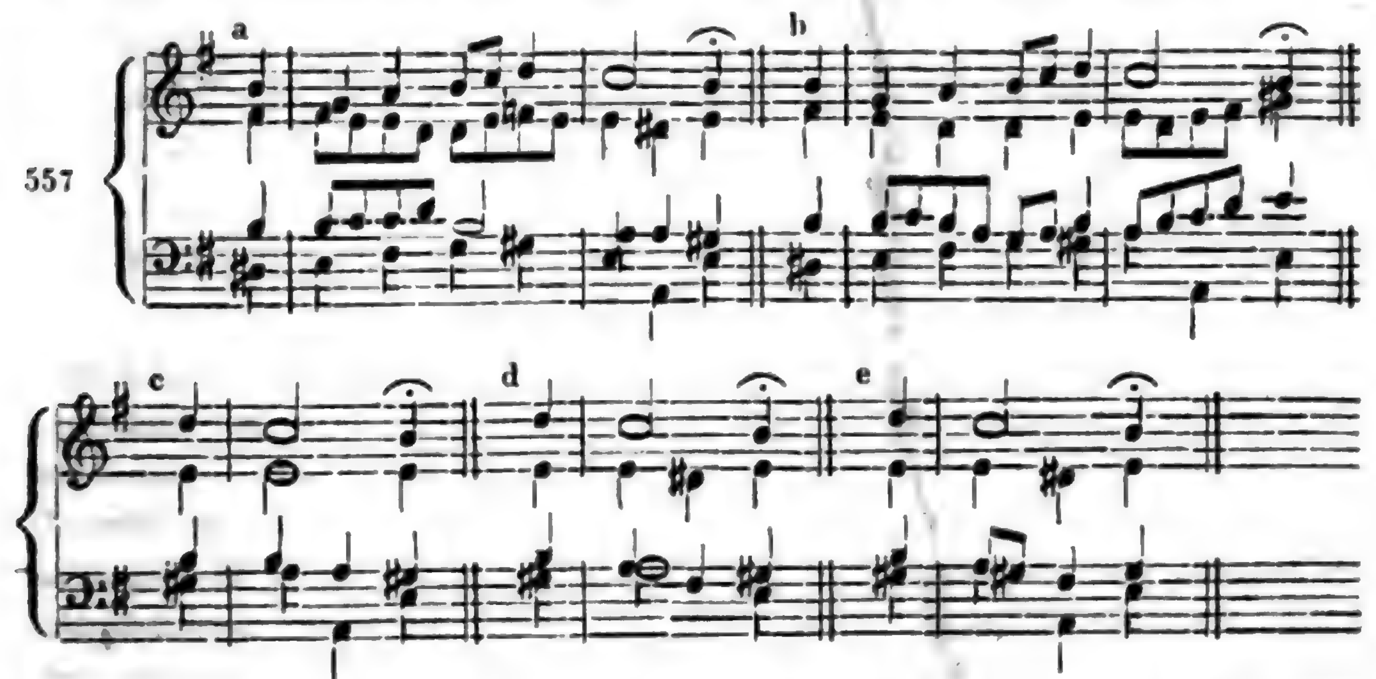


und vielleicht einmal zur vierten Strophe brauchbar.

Näher liegt allerdings, jenes *g* als Terz von *e* zu fassen. Dies führt auf die Parallele des Hapttons. Hier
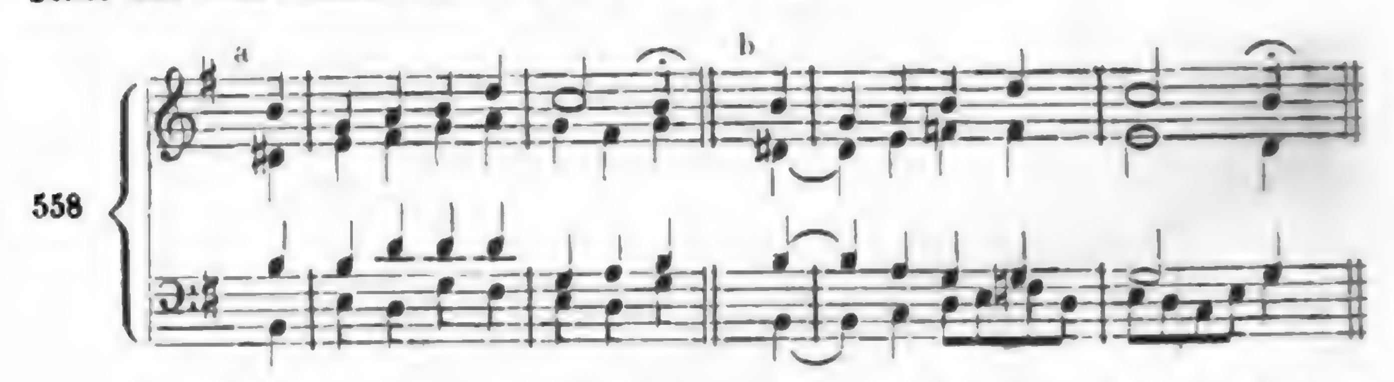


sehen wir sie berührt, aber alsbald wieder verlassen. Bach hat sie in fünf Bearbeitungen stets (zur vierten Strophe) weiter benutzt;



bald hat er sich wirklich nach *E* gewandt (bei *a*, *d*, *e*) und darin, aber mit hellem Durdreiklang, geschlossen; bald ist er von *E*moll zu einem Schluss auf die Parallele der Unterdominante, nach *A*moll gegangen.—

Ueberall ist hier mit dem Sext-Akkorde begonnen, der in den (für den Anfang fremden) *E*-Dreiklang bequem und fliessend hineinführt. Wollen wir in gewichtigerer Weise dahin gelangen, so nehmen wir statt des Sext-Akkordes den Grund-Akkord.

558



Hier haben wir es zweimal versucht. Bei *a* hat sich ein folgerechter Bassgang entwickelt. Bei *b* ist der Basston *h* eigensinnig stehn geblieben, die Mittelstimmen haben sich angeschlossen, und so ist man von *h-dis-fis* auf den übermässigen Dreiklang *g-h-dis*, oder vielmehr dessen Sext-Akkord gekommen. Da der Bass sich erst allem Fortschreiten widersetzt hat, so ist es folgerichtig, dass er auch ferner sich mässig bewegt; er hält an der diatonischen Folge, so gut es gehn will, fest.

Doch — genug und übergenug haben wir der stillen Melodie abgefragt, und genug Fremdes und Eigensinniges der mild-heitern aufgedrungen. Blicken wir zurück, so geschieht es vielleicht mit dem Gefühl des jungen Anatomen, der sein Messer in die reizvollsten Gebilde der Natur hat senken müssen. Er verfolgte die Spur der göttlichen Vernunft und suchte heilvolle Kenntniss. Möge auch der Jünger unsrer Kunst mit Liebe und Ehrfurcht den von Alter und Kirchlichkeit gehobnen Weisen nahn und stets eingedenk sein, dass sie ihm nur zur Uebung hingegeben sind, um ihn zu seinem hohen Berufe zu kräftigen. Denn zuletzt kann der feinste und behendeste Witz und Alles berechnende Kenntniss und Ueberlegung doch nicht das rechte Vollbringen gewähren. Das Höchste überall ist und giebt nur Liebe, die der Religion und Kunst gegenüber, — die überall nicht besteht ohne Ehrfurcht.

Die Lehre hat hier (im Grund' überall) nur andeuten können. Wer ihr bis zu diesem Abschnitte gefolgt ist, sieht, dass die Aufgabe, die wir uns in demselben setzten, keineswegs erschöpft ist; — mussten wir uns doch sogar versagen, jeden Anfang fortzuführen, um überall zu zeigen, wie ein jeder folgerecht benutzt werden könne. Wenigstens hoffen wir, weit genug gegangen zu sein, um die Wege anzubahnen und zu zeigen, wie unermesslich reich und wichtig diese Uebung ist, die wir — obgleich noch andre folgen — als den Schlussstein für den ganzen praktischen Inhalt dieses ersten Theils und als Krone gelungenen Studiums für den Jünger ansehn.

Aber alle diese Kenntniss und Uebung wird sich erst dem recht lohnen und bewähren, der unsre Choräle mit Liebe und Andacht in sich aufgenommen, der recht innig gefühlt hat, wie trostreich und erquicklich dem Einzelnen, wie erhebend und heiligend sie der Gemeine sich stets erwiesen haben *.

---

* Hierzu der Anhang V.

Zweite Abtheilung.

Die Choräle in den Kirchentonarten*.

Es ist schon S. 343 darauf aufmerksam gemacht worden, dass viele Choräle weder unsrer Dur- noch Mollgattung, sondern einem frühern System von Tonarten angehören, und sich nach unserm Modulationssystem entweder gar nicht, oder doch nicht auf die rechte, ihrem Sinn entsprechende Weise behandeln lassen. Sie fodern andre Modulation und Harmonisirung, diejenige nämlich, welche nach jenem alten System ihnen gebührt. Selbst ihre Melodien entsprechen unsern Grundsätzen oft gar nicht, wenn man auch dabei von Harmonie absehen will.

Wollen wir dergleichen Choräle (und es sind unsre schönsten) zweckmässig behandeln, so müssen wir von den Tonarten Kenntniss nehmen, in denen sie geschrieben sind; wenigstens so weit, als zur Beurtheilung und Wahl der Harmonie erfoderlich ist. Das Nähere gehört der Geschichte an**; — doch können wir einen an sich zunächst geschichtlichen Gegenstand nicht klar auffassen, ohne seinen geschichtlichen Verlauf wenigstens in den flüchtigsten Andeutungen im Auge zu haben.

Noch einen wichtigen Vortheil verspricht uns die Betrachtung der alten Tonarten. Sie haben sich entfaltet und thätig bewiesen, bevor unser System der Tonarten und Modulation sich ausbildete, und haben endlich in dieses hineingeführt. Sie mussten in unser System hineinführen und sich in ihm verlieren oder aufgehn; denn eine höhere und allgemeinere Wahrheit lebt in unserm Tonartensystem; und nur in ihm, nicht in jenem, war ein weiterer Fortschritt der Tonkunst, bis zu einer gegen die frühern Jahrhunderte unermesslichen Höhe möglich. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint das ältere System der Tonarten

---

* Nach vielfältiger Erfahrung hat der Verf. rathsam gefunden, das Studium der Kirchentonarten nicht eher beginnen zu lassen, als bis der Schüler sich schon durch längeres Arbeiten in dem Harmoniesystem unsrer Periode ganz sicher festgesetzt, ganz darin eingelebt hat. Dann erweitert das Studium den Blick und macht den Sinn über unsre Zeit hinaus frei; früher kann es leicht zu Gesuchtheit und Manier oder Entlehnung fertiger Formeln an der Stelle des eigen Erfundnen verleiten.

** Vergl. darüber den Art. Kirchentonart und die übrigen damit zusammenhängenden Artikel des Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst.

nicht blos abweichend, sondern als Vorarbeit, als Versuch zu dem jetzigen vollkommnen. Man schlug damals andre Wege der Modulation ein; und indem wir uns Rechenschaft geben, zu welchen Zielpunkten diese Wege geführt haben, gewinnen wir eine neue Anschauung und Bestätigung für unser jetziges System. Dieses giebt für den jedesmaligen allgemeinen Zweck das nächste Mittel. Es sagt uns z. B., dass unser Ganzschluss in vollständiger Darstellung (so, dass die Tonika in Ober- und Unterstimme liegt, der Schlussakkord auf einen rhythmischen Hauptheil fällt) das befriedigendste Ende eines Tonsatzes ist. Wie nun, wenn wir ein Tonstück nicht mit dem Dominant-Akkord', oder nicht auf der tonischen Harmonie schliessen wollten? Wie, wenn überhaupt die Tonika mit ihrer Harmonie einmal nicht als Grundlage, als Anfang und Ende der ganzen Tonbewegung, behandelt würde? Was wäre die Folge? — Die alten Tonarten zeigen Versuche solcher Art.

Noch mehr. Diese Versuche sind Ergebnisse tiefsinniger Auffassung des Tonwesens, Geburten einer wahrhaft begeisterten, liedesgewaltigen Zeit, sie sind Anschauungen voller Wahrheit, — einer Wahrheit, die sich noch jetzt und für alle Zeiten bewähren muss, obwohl sie sich noch nicht zu der Erkenntniss des allgemeinen Gesetzes hatten erheben können. Nicht ausgeklügelte oder muthwillige Versuche Einzelner sind es; wie man etwa jetzt auch, in reiner Willkühr, einmal Abweichungen vom allgemeinen Gesetz hazardiren könnte; nein, sie sind Erfahrungen, die eine der merkwürdigsten und reichsten Perioden der Kunstgeschichte in ernstem und tiefsinnigem Wirken gesammelt und überliefert hat. Es ist also, wenn diese Anschauungen mit unsern Grundsätzen übereinstimmen, ein überaus mächtiger Erfahrungsbeweis für letztere gewonnen.

Worin wird aber diese Uebereinstimmung und Bestätigung sich aussprechen können? — Nicht blos in dem, was die Alten nach unsrer Weise thaten, sondern auch — und am merkwürdigsten — in dem, womit sie von unsrer Weise abwichen. Sie weichen ab von unsrer Weise, z. B. von unsrer Schlussweise, wo sie sich einen andern Zweck vorgesetzt haben; und dann erreichen sie ihren Zweck ganz nach unsern, das heisst nach den später entdeckten allgemeinen Gesetzen.

In diesem Sinn können wir die alte Lehre als eine Vervollständigung der unsern ansehen. Wir sind nämlich in unsrer Ansichtsweise längst darüber hinaus, in kahler und abstrakter Voreiligkeit über die Tongebilde so herzufallen, dass wir Eins für absolut richtig, die andern für absolut falsch ausgeben. Ein solches Verfahren muss sich jederzeit unhaltbar und unfruchtbar erweisen. Denn richtig ist nur (S. 15), was für seinen Zweck recht ist. Der Zwecke giebt es aber mehrere, ja unzählige. Wir können also von keiner Gestaltung des Tonreichs sagen, dass sie allgemein richtig oder unrichtig sei; sie

ist nur für diesen Zweck die richtige oder rechte, und für einen andern Zweck nicht die richtige. — Nun hat unser System zunächst die allgemeinen Zwecke aller Tonkunst in das Auge fassen und zeigen müssen, wie sich die Tonsätze diesen Zwecken gemäss, also für diese Zwecke richtig, gestalten. Das System der alten Kirchentonarten weiset einige der wichtigsten abweichenden Gestaltungen auf, und zeigt die Zielpunkte, welche durch sie erreicht werden, und welche die Alten unter der Leitung dieses Systems mit Bewusstsein und Sicherheit erreicht haben.

Wir wollen also den alten Meistern in ihrem Ideengange nachfolgen, die lebendige Wahrheit aus demselben für uns gewinnen, die von ihnen überlieferten Melodien in ihrem Geiste, nach ihrem Ideengange harmonisiren. Das ist das Wesentliche des alten Systems für den Zweck der Kompositionslehre.

Ausser diesem Wesentlichen ist den alten Chorälen und der Zeit ihrer Entstehung noch Manches eigen, das für uns aufgehört hat, wesentlich zu sein, weil es seinen Grund nicht in dem Ideengange fand, der die Alten leitete und ihre Werke bedingte. Dahin gehört unter andern, dass ihr Tonsystem nicht alle Töne enthielt, die wir besitzen. Zu Anfang besass man nur die Tonreihen

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*,

und

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*,

also nach unsrer Ansichtsweise nur die Tonleiter von *C* dur nebst *b*.

Viel später hatte man die Tonreihe

cis *es* *fis* *gis* *b*
c *d* *e* *f* *g* *a* *h* *c*.

Allein die ganzen und halben Töne waren nicht von gleichem Verhältnisse, *cis*, *fis* und *gis* konnten nicht zugleich als *des*, *ges* und *as*, — *b* und *es* nicht als *ais* und *dis* gebraucht werden; das erlaubte die damalige Stimmung der Orgeln, dieses für Kirchenmusik so wichtigen Instrumentes, nicht. Und wenn gleich, noch später, auf einigen Instrumenten doppelte Obertasten (eine für *es*, die andre für *dis* u. s. w.) eingeführt wurden, bis man zuletzt durch gleichschwebende Temperatur alle Tonverhältnisse ausglich: so hatten sich doch schon die Grundsätze des alten Tonsystems festgestellt, und blieben in Wirksamkeit, bis neben ihnen allgemach das neue, jetzige Tonsystem herrschend geworden war. — Bei uns werden diese äusserlichen Verhältnisse nur so weit Berücksichtigung verdienen, als sie zu wesentlichen Momenten im Ideengange der Alten geworden sind.

So ist ferner gewiss, dass die Alten sich nicht so vieler und mannigfaltig wechselnder Akkorde, Vorhalte, Durchgänge u. s. w. bedient, ihre Stimmen in der Regel nicht so vollkommen und reich ausgeführt haben, wie wir es vermögen und dürfen. Da wir aber sehn werden,

dass nicht hierin das Wesen ihres Systems liegt, so darf uns ihr Verfahren in dieser Hinsicht auch nicht bindend sein; wir werden — unter der Leitung ihrer wesentlichen Gesetze, so ausgeführt schreiben, als unser Zweck erlaubt, oder mit sich bringt.

Dass wir auch ihren, oft höchst wirksam gebildeten Choralrhythmus nicht beibehalten, sondern ihre Melodien jetzt so aufnehmen, wie sie noch heut in unsern Kirchen gesungen werden, sei schliesslich erwähnt.

Erster Abschnitt.

Die Kirchentonarten im Allgemeinen.

Die Kirchentonarten können aus zwiefachem Gesichtspunkte betrachtet werden: aus dem blos melodischen, als blosse Tonleitern, — und aus dem harmonischen, als Tonleitern, welche auch Grundlage von Harmonien (also wirkliche Tonarten in unserm Sinne) sein sollen.

A. Der melodische Gesichtspunkt.

Gemeinschaftlich allen Kirchentonarten ist die Reihenfolge der sieben Stufen. Die Alten versuchten, jede Stufe zur Tonika einer besondern Tonart zu machen, und darauf ohne Erhöhung oder Erniedrigung eines Tons eine Tonleiter zu bauen. So erhielten sie die Tonleitern

1) *c – d – e – f – g – a – h – c*,
2) *d – e – f – g – a – h – c – d*,
3) *e – f – g – a – h – c – d – e*,
4) *f – g – a – h – c – d – e – f*,
5) *g – a – h – c – d – e – f – g*,
6) *a – h – c – d – e – f – g – a*,

als deren erste sie übrigens die von *D* (hier die zweite) annahmen. Eine siebente Tonreihe wäre die von *h* nach *h*, —

h – c – d – e – f – g – a – h

gewesen. Allein diese konnte aus harmonischen Gründen nicht zur Tonart werden, denn sie lässt ja nicht einmal einen tonischen Dreiklang zu; die Quinte der Tonika (von *h* das *f*) ist eine kleine. Und hätte man sie willkührlich erhöhen wollen, so wäre nicht etwas Neues, sondern dieselbe Tonreihe entstanden, die schon auf *e* vorhanden ist. Diese sechs Tonarten nun hiessen

1) die ionische, — auf *C*,
2) die dorische, — auf *D*,

3) die phrygische, — auf *E*,
4) die lydische, — auf *F*,
5) die mixolydische, — auf *G*,
6) die äolische, — auf *A*.

Wir werden übrigens später erfahren, dass und warum eine von ihnen, die lydische, niemals recht in Wirksamkeit gekommen, und eben desswegen wollen wir sie zuletzt, abgesondert zur Erwägung ziehen.

In melodischer Hinsicht nun erkannten die Alten mit tiefer Einsicht zweierlei Stellung für jede ihrer Tonarten. Entweder bewegte sich ihre Melodie durchaus, oder vorzugsweise, von Tonika zu Tonika, — also von dem Grunde der Tonart bis zu dessen Wiederkehr in der andern Oktave. Solche Melodien nannten sie authentische, ja, die ganze Tonleiter, wenn sie sich von Tonika zu Tonika bewegte, hiess so. Von dieser authentischen Melodieordnung erwarteten sie den Eindruck der Bestimmtheit, Festigkeit, klaren Freudigkeit; Lieder, wie »Ein' feste Burg,« »Vom Himmel hoch, da komm' ich her,« und andre, sind authentisch geschrieben.

Oder ihre Melodien bewegten sich um die Tonika herum, etwa von der Dominante zu deren Oktave. Solche Melodien nannten sie plagalische; die Tonleiter selbst, so dargestellt, hiess die plagalische. Von dieser melodischen Form erwarteten sie einen mildern, beweglichern, schwebenden, sanften Eindruck. Als Beispiel dienen unsre ersten zwei Choräle, so wie das Lied: »Nun ruhen alle Wälder.« Will man sich das Wesentliche dieser beiden Formen sogleich vor Augen stellen, so blicke man auf die S. 24 und 25 gefundnen Urgestalten der Tonleiter:

c – d – e – f – g – a – h – c,
g – a – h – c – d – e – f . . . . g,

zurück; ihren dort schon begriffnen Sinn finden wir hier durch die Anschauung und Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestätigt.

Nur diesen Gewinn: Bestärkung in unsrer Ansicht vom Sinne der ersten Grundmelodie, konnten wir hier suchen, da es nicht unsre Aufgabe ist, Melodien nach dem alten System zu erfinden, sondern die vorhandnen zu behandeln. Allein stets wird Melodien, die sich auf die Tonika stützen, authentische Kraft, und Melodien, die sich mehr dominantisch, um die Tonika herum bewegen, plagalische Milde und Schmiegsamkeit eigen sein, — wofern nicht etwa ihr sonstiger Inhalt mit überwiegender Kraft einen andern Sinn ausspricht.

B. Der harmonische Gesichtspunkt.

Nur diejenigen auf die sieben Tonstufen gegründeten Tonreihen konnten Tonarten werden, die einen tonischen Akkord, also einen

grossen oder kleinen Dreiklang auf der Tonika, abzugeben im Stande waren. Die Tonreihe von *H* bietet keinen grossen oder kleinen, — sondern einen verminderten Dreiklang auf ihrer Tonika (*h–d–f*) dar; darum konnte sie, wie schon gesagt, nicht zur Tonika werden.

Von den übrigen sechs Tonreihen bieten drei auf ihrer Tonika grosse Dreiklänge, nämlich

die ionische, *c – e – g*,
die lydische, *f – a – c*,
die mixolydische, *g – h – d*.

Sie sind daher unserm Dur zu vergleichen. Die andern drei Tonreihen haben kleine Dreiklänge auf der Tonika, nämlich

die dorische, *d – f – a*,
die phrygische, *e – g – h*,
die äolische, *a – c – e*,

und würden in sofern unserm Moll zu vergleichen sein.

Sehr leicht finden wir aber, dass nur eine einzige dieser sechs Tonreihen unsern Tonleitern von Dur und Moll wirklich gleicht, nämlich die ionische. Die übrigen weichen schon melodisch von den unsern ab; die lydische z. B. hat statt der grossen Quarte die übermässige, *h*; die mixolydische statt der grossen Septime, *fis*, die kleine, *f*; und so alle übrigen. Natürlich muss diese Abweichung auch Abweichungen in der Harmonie nach sich ziehen.

Setzen wir nun die lydische Tonart einstweilen, wie oben beschlossen, bei Seite, und beginnen die nähere Betrachtung der alten Tonarten bei derjenigen, welche unserm Dur wirklich gleicht, nämlich bei der ionischen: so finden wir auf deren Oberdominante die mixolydische Tonart, auf der Dominante der letztern die dorische, dann die äolische, dann die phrygische Tonart, stets auf der Dominante der vorhergehenden, gegründet.

So baut sich, wie in unserm Quintenzirkel, eine Fortschreitung von quintenweis aus einander stehenden Tonarten:

C	*G*	*D*	*A*	*E*
ionisch,	mixolydisch,	dorisch,	äolisch,	phrygisch,

die bei *E* phrygisch nothwendig schliessen muss, da die nächste Quinte, *H*, keine Tonart begründet. — Wollten wir übrigens die lydische Tonart schon jetzt hinzuziehn, so würde auch sie in diese Reihe eintreten, eine Quinte vor *C* ionisch, auf dessen Unterdominante. Unter ihr fänden wir dann wieder jene Tonreihe von *H*, die nicht zur Tonart hat werden können.

Allein diese Reihenfolge der alten Tonarten zeigt einen gar wichtigen Unterschied von unserm Quintenzirkel. In letzterm schreiten wir von einer Tonart stets zu einer ganz gleichartig gebildeten, von *C* dur aus nach *G*, *D* — kurz nach allen Durtonarten, und sie haben alle

gleichen Inhalt, dieselben Intervalle. Jene Folge führt uns aber stets zu einer ganz neuen Tonart.

Die ionische, ganz unserm Dur gleich, besitzt auf Ober- und Unterdominante grosse Dreiklänge und auf ersterer den Dominantakkord.

An sie schliesst sich die mixolydische Tonart. Ihre Tonika und Unterdominante haben einen grossen, ihre Oberdominante dagegen hat einen kleinen Dreiklang; folglich kann sie keinen Dominant-Akkord haben. Dagegen ist sie durch die kleine Septime ihrer Tonika fähig, auf dieser Tonika selbst einen Dominant-Akkord herzustellen, der aber natürlich nicht ihrer Tonika, sondern der von *C* zustrebt.

Die Oberdominante des Mixolydischen begründet die folgende Tonart, die dorische. Sie ist Moll, ihr tonischer und ihr Oberdominant-Dreiklang sind (wenigstens, so viel wir bis jetzt sehen können) kleine, der Dreiklang der Unterdominante dagegen ist ein grosser.

Auf ihrer Oberdominante erbaut sich die äolische Tonart, die auf beiden Dominanten und der Tonika kleine Dreiklänge hat.

Endlich folgt auf sie die phrygische Tonart. Diese hat von der äolischen zwei kleine Dreiklänge angenommen, für Unterdominante und Tonika. Ihre Oberdominante hat dagegen weder einen grossen noch kleinen Dreiklang; nach dieser Seite, wo sonst alle Bewegung hinstrebt, ist die phrygische Tonart gelähmt.

Wollen wir noch einen Blick auf die lydische Tonart werfen, so finden wir auf ihrer Tonika und Oberdominante grosse Dreiklänge, ihre Unterdominante hingegen keines grossen oder kleinen Dreiklangs fähig; nach dieser Seite ist die Tonart gelähmt.

C. Die wesentlichen Töne jeder Tonart.

Nach dieser Uebersicht können wir uns nunmehr klar machen, welche Töne jeder der Kirchentonarten wesentlich sind. Wesentlich nennen wir diejenigen Töne, welche eine Tonart von der andern unterscheiden; es ist natürlich, dass wir die Unterschiede zuerst bei den ähnlichen Tonarten aufsuchen.

Welche Töne sind also für das Mixolydische wesentlich und karakteristisch? — Erstens die Terz, denn sie stempelt die Tonart zu einem Durton; zweitens die kleine Septime, denn sie unterscheidet sie vom Ionischen.

Welches sind die karakteristischen Töne des Dorischen? — Erstens die Terz, welche die Tonart zu einem Mollton macht; zweitens die grosse Sexte; denn sie unterscheidet das Dorische vom nächstfolgenden Mollton, dem Aeolischen.

Im Aeolischen sind karakteristisch: erstens die Terz, als

Kennzeichen der Mollgattung; zweitens die kleine Sexte zum Unterschied vom vorangehenden Mollton, dem dorischen.

Die nachfolgende phrygische Tonart hat, wie die äolische, kleine Terz und kleine Sexte. Erstere karakterisirt sie als Mollton; was aber unterscheidet sie vom Aeolischen und allen übrigen Tönen? Die kleine Sekunde; sie ist also der andre ihrer karakteristischen Töne.

Kehren wir zu der ersten Tonart, der ionischen, zurück, so sehen wir ihre Terz, das Zeichen von Dur, und ihre grosse Septime, die Unterscheidung vom Mixolydischen, als ihre karakteristischen Töne.

Für das Lydische endlich würden die Durterz, und — als Unterscheidung vom nächsten Durtone (dem ionischen) so wie von allen andern Tonarten — die übermässige Quarte karakteristisch sein.

D. Die Zulässigkeit fremder Töne.

So weit folgt das alte System streng den ursprünglichen, S. 399 aufgezeichneten Tonleitern. Allein es gestattet auch den Gebrauch fremder Töne, namentlich des *fis*, *cis*, *gis*, *b* und *es*; sobald nur nicht dadurch die wesentlichen Kennzeichen der Tonart vertilgt werden, eben wie auch wir uns beiläufig fremder Töne, z. B. im Durchgang oder in einzelnen keinen eigentlichen Uebergang bewirkenden Akkorden bedienen, ohne dabei die Tonart gleich zu verlassen, oder unkenntlich werden zu lassen. So konnte es den Alten kein Bedenken erregen, in der dorischen oder äolischen Tonart z. B. die grosse Septime (in jener *cis*, in dieser *gis*) anzuwenden; denn nicht die Septime, sondern Terz und Sexte sind die karakteristischen Töne der beiden Tonarten. Mochten daher *c* und *g* auch die ursprünglichen und in der Melodie am häufigsten angewendeten Töne sein, so konnte man doch auch von *cis* und *gis* Gebrauch machen, z. B. um in beiden Tonarten mit dem Dominant-Dreiklang oder (mehr nach neuerer als älterer Weise) mit dem Dominant-Akkord einen Ganzschluss einzuleiten. — Hätte man einen der wesentlichen Töne ändern wollen, so wäre sogleich eine andre Tonart entstanden: z. B. die grosse Terz hätte das Dorische zu einer dem Mixolydischen gleichen Tonleiter, —

g – *a* – *h* – *c* – *d* – *e* – *f* – *g*
1 1 ½ 1 1 ½ 1.....Ton
d – *e* – *fis* – *g* – *a* – *h* – *c* – *d*,

die Aenderung der Sexte aber zu einer dem Aeolischen gleichen Tonleiter gemacht.

E. Versetzung und Vorzeichnung.

Eine zweite Anwendung boten die fremden Halbtöne den Alten darin, dass es durch sie möglich wurde, jede Tonleiter auch auf

andern Stufen, als den ursprünglichen, darzustellen. Dies geschah besonders auf der Unter- oder Oberdominante, oder auch eine und allenfalls zwei Stufen höher oder tiefer. Wie machte sich eine solche Versetzung? —

Man sieht, dass nach der obigen Darstellung keine der alten Tonarten eine Vorzeichnung braucht, denn die etwaigen fremden Töne erscheinen nur als zufällige. Nun durfte nur *h* in *b* verwandelt werden, so erschien jede Tonart eine Quinte tiefer; aus *C* ionisch war *F* ionisch (unserm *F* dur gleich) geworden, das Mixolydische erschien auf *C*, das Dorische auf *G*, — die Tonleitern hiessen:

F – *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*,
C – *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*,
G – *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*,

und so fort. Die durch Versetzung in die tiefere Quinte oder Unterdominante sich darbietenden Tonarten hiessen das Genus molle*, wobei also nicht an unser Dur und Moll zu denken ist.

Eben so versetzt die Erhöhung des *f* in *fis* alle Tonarten in die höhere Quinte, man erhielt *G* ionisch, *D* mixolydisch, *A* dorisch —

G – *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*,
D – *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*,
A – *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, *a*,

und so die folgenden. — Die durch Versetzung in die höhere Quinte oder Oberdominante sich darbietenden Tonarten wurden damit bezeichnet, dass man dem ursprünglichen Namen das Wort Hypo** vorsetzte. *G* ionisch, *D* mixolydisch u. s. w., hiessen also Hypo-ionisch, Hypomixolydisch u. s. w.

Hier verständigen wir uns sogleich über die von den unsrigen abweichenden Vorzeichnungen der alten Tonstücke. Wir kennen nur *C* dur und *A* moll als Tonarten ohne Vorzeichnung. Treffen wir nun auf Melodien, die ohne Vorzeichnung der Tonreihe *D*, oder *E*, oder *G* angehören, so müssen wir annehmen, dass sie in der alten dorischen, phrygischen, mixolydischen Tonart stehen. — Bei uns zeigt die

* Im Gegensatze hiessen die S. 399 aufgezeigten Tonarten das Genus durum.

** Hypo heisst im Griechischen unter, und es könnte im ersten Augenblick auffallen, dass die Tonart der Ober-Dominante als Unter-Tonart bezeichnet ist. Allein das griechische Tonsystem, dem die Benennungen der Kirchentöne entlehnt sind, erbaute sich nach Quarten und nicht, wie unsers, nach Quinten. Sein Quartenzirkel zeigt also die Tonarten in dieser Folge: *H*, *E*, *A*, *D*, *G*, *C*, *F* u. s. w. Was wir also die Ober-Dominante nennen, stand nach jenem Tonsystem unter der Tonika. Z. B. wir nennen *G* die Oberdominante von *C*, und kommen im Quintenzirkel zuerst von *C* nach *G*; die Griechen kamen im Quartenzirkel zuerst nach *G* und von da nach *C*, das Hypo stand also richtig darunter. — Dagegen standen die Tonarten, die oben als Genus molle (bei uns Unterdominante) aufgeführt sind, bei den Griechen über dem Hauptione, hiessen auch Hyper-Töne.

Vorzeichnung eines *b* entweder *F*dur, oder *D*moll an; treffen wir auf Tonstücke, die, mit einem *b* vorgezeichnet, der Tonreihe *C*, oder *G*, oder *A* angehören, so müssen wir sie für *C* mixolydisch, *G* dorisch, *A* phrygisch ansehn. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines Kreuzes (*fis*) entweder die Tonart *G*dur oder *E*moll an. Treffen wir eine Melodie, die mit einem Kreuze vorgezeichnet der Tonreihe *D*, oder *A*, oder *H* angehört, so müssen wir sie für *D* mixolydisch, für *A* dorisch, oder *H* phrygisch ansehen.

Hiermit haben wir das allgemeine Gesetz der alten Vorzeichnung bei versetzten Tonarten aufgewiesen; dass nicht alle Tonarten in die höhere oder tiefere Quinte versetzt zu werden pflegten, konnte dabei gleichgültig sein, da wir nur mit den Melodien, die wir finden, und wie wir sie finden, zu thun haben.

Hiernach aber kann man sich auch in die Vorzeichnung bei andern als quintenweisen Versetzungen finden. Wollte man z. B. die phrygische Tonart in der Tonreihe von *D* oder *C* darstellen, so brauchte man, —

e – f – g – a – h – c – d – e
d – es – f – g – a – b – c – d
c – des – es – f – g – as – b – c,

im ersten Falle zwei, im andern vier Erniedrigungen. Eine Melodie der Tonreihe *D* mit zwei Been vorgezeichnet, oder der Tonreihe *C* mit vier Been vorgezeichnet, ist also für eine versetzte phrygische zu achten. — Späterhin werden wir freilich noch erfahren müssen, dass selbst die richtige Beurtheilung der Vorzeichnung uns nicht aller Zweifel über die Tonart enthebt; wir können uns dann damit beruhigen, dass diese Unsicherheit nicht in uns, sondern in der Sache liegt, und dass die Alten selbst in zahlreichen Fällen ungewiss und uneinig waren, zu welcher Tonart diese oder jene Melodie zu zählen sei.

So sehen wir nun eine Reihe verschiedner Tonarten vor uns; jede derselben kann fremde Töne in ihren Melodien und Harmonien aufnehmen, jede kann auch mittels der fremden Töne in mehr als einer Tonreihe dargestellt werden. Wenn wir bisher auch nur die äusserlichen Abweichungen der verschiednen Tonarten angemerkt haben, so ist doch klar, dass dieselben ihnen auch einen verschiednen Sinn und Karakter einprägen müssen, den wir später zu erfassen suchen werden.

F. Ausweichung in andre Tonarten.

Um das Bild des alten Tonartensystems zu vollenden, ist noch zuletzt zu erwähnen, dass es eben sowohl, wie unser System, das mächtige Mittel der **Ausweichung** aus einer Tonart in die andre, der Verknüpfung verschiedner Tonarten in Einem Tonstücke, besitzt. Es folgt auch dabei, eben wie das unsrige, dem verwandtschaftlichen Zuge,

und weicht in der Regel zunächst in die nächstverwandten Töne aus. Allein die Natur der alten Tonarten bringt hier erhebliche Abweichungen von unserm System und eine nicht so ausgedehnte, aber karakteristisch-mannigfaltigere Modulation hervor.

Wir kennen im Ganzen zweierlei Wege der ausweichenden Modulation. Entweder gehen wir auf dem Wege des Quintenzirkels aus einem Durton in den andern, auf dem Wege der Paralleltöne aus einem Moll- in einen andern Durton und umgekehrt. Oder wir verwandeln auf derselben Tonika Dur in Moll und Moll in Dur.

Auch die Alten modulirten entweder auf dem Weg' ihrer Quintenfolge — und noch in andern Fortschreitungen; aber sie fanden dann stets verschiedne Tonarten. Oder sie bildeten durch Tonversetzung auf derselben Tonika eine andre Tonart, wichen also aus, ohne die Tonika zu verlassen; aber auch hier bot sich ihnen eine mannigfaltigere Wahl, als uns mit unserm Dur und Moll.

Auf der andern Seite brachte es wieder der bestimmtere, besondre Karakter ihrer Tonarten mit sich, dass sie sich gewisse Ausweichungen regelmässig versagten, während wir zwar zunächst die verwandtern Tonarten zu ergreifen pflegen, nicht aber gehindert sind, in jeden möglichen Ton auszuweichen. Im alten System entsprach, wie gesagt, der Modulationskreis bestimmter dem Karakter der Tonart; und damit ist schon klar, dass er ihn vollenden half, dass folglich der Modulationsplan eines Tonstücks auch zu den Kennzeichen der Tonart gehört. — Wir Neuern bedürfen eines solchen Kennzeichens nicht, da Vorzeichnung und Schlussfall unsre Tonarten ausser Zweifel setzen.

Soviel im Allgemeinen über die alten Tonarten; betrachten wir jetzt jede derselben für sich und erwägen ihre Behandlung. Bei dieser Behandlung werden wir das Wesentliche zunächst festhalten, also:

vor Allem — die Melodie,
dann — die Modulationsordnung,
dann — das für die Tonart

Karakteristische der Harmonie. Ob wir darüber hinaus die Alten nachahmen wollen, z. B. einfachere Stimmen führen, uns gewisser Akkorde ganz oder öfter enthalten, die zwar uns geläufig und wichtig sind (z. B. der Dominant-Akkord), von den Alten aber nicht oder selten gebraucht wurden: das wird mit dem Gegenstand unsrer jetzigen Betrachtungen weniger zu thun haben, und mehr von unsrer Wahl, von unsrer Auffassung der jedesmaligen Aufgabe im Besondern abhängen. In den Beilagen XXI bis XXV finden sich übrigens einige Melodien aus alten Tonarten zur vorläufigen Uebung; mehr enthält das evangel. Choral- und Orgelbuch *, oder das aus demselben gezogne, leider nur

* Evangelisches Choral- und Orgelbuch (235 Choräle mit Vorspielen) von A. B. Marx. Berlin 1832 bei G. Reimer.

nicht ganz korrekte Melodienbuch. Daselbst sind unter andern: ionisch (authentisch) No. 59, 99, 100, 122, 184, 200, 203; hypoionisch (plagalisch) No. 27, 35, 73, 87, 161, 163, 175, 202; mixolydisch (plagalisch) No. 19, 52, 82, 128, 129, 206; dorisch (authentisch) No. 30, 37, 38, 39, 40, 57, 64, 150, 198, 225, 226; äolisch (plagalisch) No. 14, 26, 33, 102, 159, 164, 177, 199, 214, 221; phrygisch (authentisch) No. 28, 42, 43, 61, 91, 96, 151. Unentschiedner sind No. 4 und 32, entweder hypoäolisch (authentisch) oder dorisch; No. 119 wohl äolisch; No. 120 wohl dorisch im Genus molle und plagalisch; No. 7 und 97 wohl (fast ohne Zweifel) äolisch.

Zweiter Abschnitt.

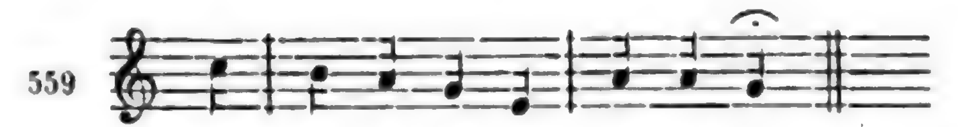
Die ionische Tonart.

Wir haben schon erfahren, dass die ionische Tonart die einzige unter den Kirchentonarten ist, welche einer der unsrigen, nämlich unserm Dur, gleicht. Allein unsre sämmtlichen Durtonarten sind von gleicher Konstruktion, wogegen die Alten in ihrem Mixolydisch und, wenn sie wollten, in ihrer lydischen Tonart noch zwei abweichend gebildete Durtöne besassen. Dadurch wurde der Karakter einer jeden, und so auch der der ionischen Tonart, ein eigenthümlich ausgeprägter.
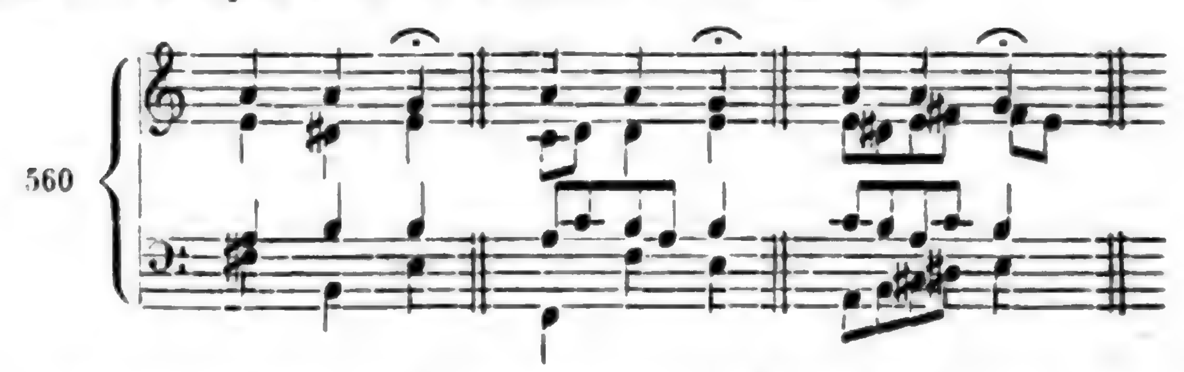
Dies zeigt sich vor Allem in der Modulation. Nach den Grundsätzen unsers Systems geht der Weg der Modulation in Dur regelmässig zuerst nach der Tonart der Dominante, z. B. von *C* dur nach *G* dur; dies ist die nächstliegende, — aber freilich eben desshalb auch die gewöhnlichste, am wenigsten erhebende Ausweichung. Allein eben darum war sie den Alten in ihren Kirchengesängen nicht beliebt; sie war ihnen nicht hochsinnig genug, nicht festlich und erhebend genug, ja, sie würde kaum für eine rechte Ausweichung gegolten haben. Denn was fand man auf der ionischen Dominante? entweder wieder eine ionische Tonreihe (hypoionisch) oder die mixolydische Tonart, die aus später zu erwähnenden Gründen ebenfalls nicht dem Zwecke, sich aus dem ionischen Hauptton zu erheben, genügte.

Daher finden wir die Dominanten-Modulation in den Chorälen aus der Blüthezeit des alten Systems entweder geflissentlich umgangen (z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', Herr Christ, der ein'ge Gottessohn, Herr Gott dich loben alle wir), oder (wie in den Chorälen: Herzlich lieb hab' ich dich o Herr, Vom Himmel hoch, da komm' ich her, Nun bitten wir den heil'gen Geist, Nun lob' mein Seel' den Herren, Schmücke dich o liebe Seele, O Herre Gott dein gött-
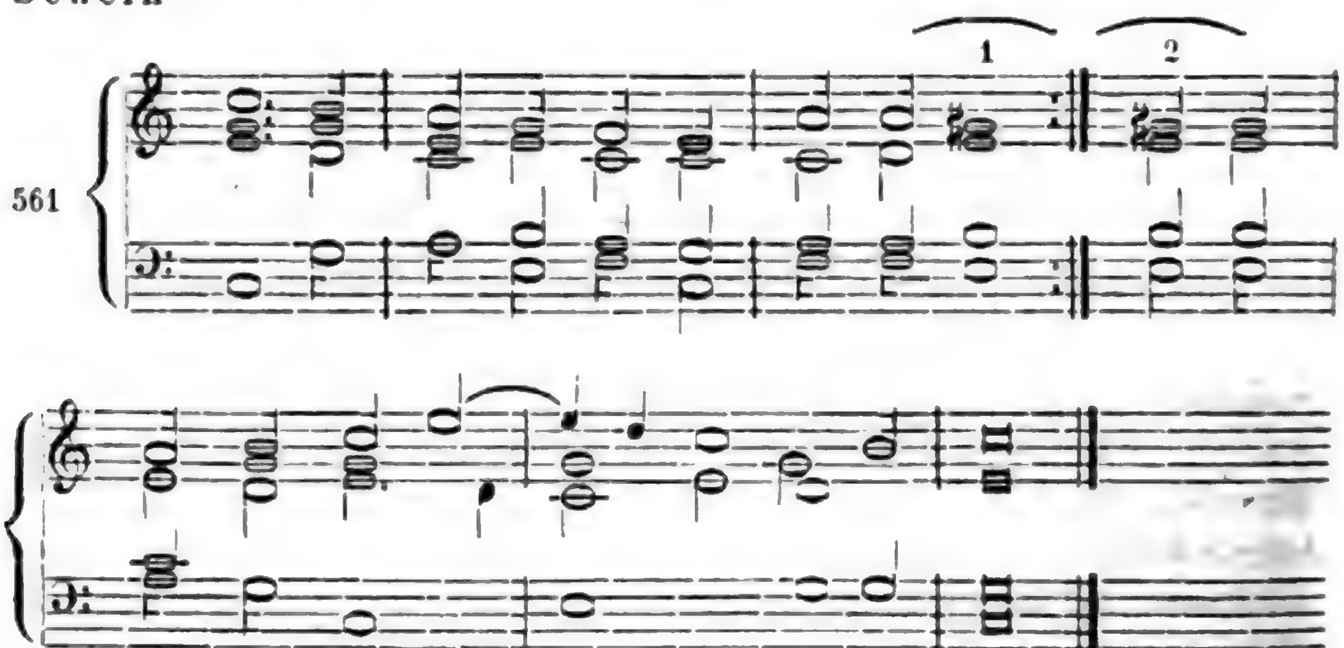
lich Wort, Wach' auf mein Herz und singe, und vielen andern) durch Schlussfälle im Hauptton, oder auf der Unterdominante, oder auf der Parallele der Unterdominante verspätet, wenn nicht geradezu in diese (in *A* äolisch) ausgewichen wird. So schliesst Seb. Bach* in drei verschiednen Behandlungen des Chorals, Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,



die erste Strophe mit den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika, also mit einer Art halben Schlusses, und die zweite gleichlautende Strophe auf der Parallele der Dominante; —



noch eigenthümlicher und überaus reizend finden wir dieselben beiden Strophen, mit der frühern Melodiewendung und Rhythmik von J. H. Schein**



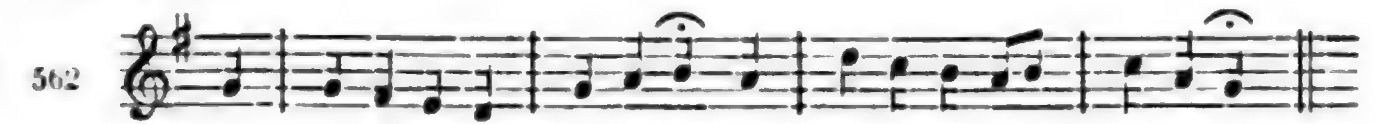
behandelt, worauf denn überall der erste Theil im Hauptone geschlossen und nun erst, also in der siebenten Strophe (der erste Theil wird wiederholt) in die Dominante ausgewichen wird.

---

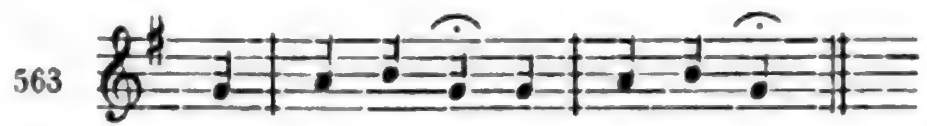
* J. Seb. Bach, 371 vierstimmige Choralgesänge, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Oder Partiturausgabe von C. F. Becker.

** J. H. Schein, Cantional- oder Gesangbuch augsburg'scher Konfession; — auch im evangel. Choral- und Orgelbuch und in der Choralsammlung von Becker und Billroth aufgenommen.

Ein noch reicheres Beispiel giebt der Choral, O Herre Gott, dein göttlich Wort, ab. Die beiden Strophen des ersten Theils, der wiederholt wird,



schliessen auf der Tonika, — man müsste denn für die erste Strophe den fremdern Schlussfall auf der Dominante des Aeolischen (*A* moll) vorziehn. Nach vier Schlüssen also auf der Tonika folgen zwei neue Strophen.



Eine von ihnen kann in die Parallele gelenkt werden; und die andre? für sie giebt es keine passendere Wendung, als nach der Unterdominante. So schreibt Seb. Bach:
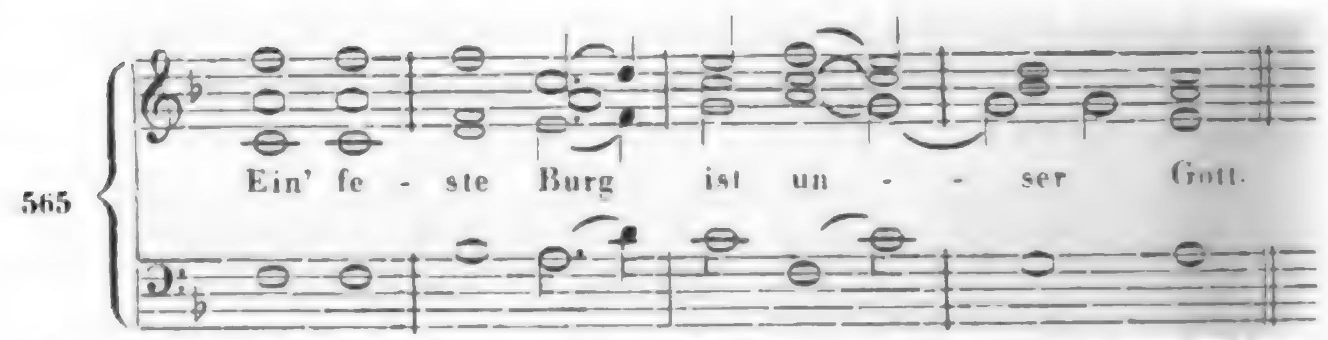


Nach viermaligem Verweilen im Haupttone senkt sich also die Modulation, um dann in einem stärkern Aufschwunge durch die Hauptparallele die Dominantentonart zu erreichen; denn diese tritt endlich in der folgenden (siebenten) Strophe ein.

Pedantisch wär' es übrigens, wenn man die Vermeidung des Dominantenschlusses erzwingen wollte; auch hier darf die Regel nicht zur Fessel werden, sie soll nur Leiterin sein. Der erste Theil des luther'schen Chorals, Ein' feste Burg ist unser Gott, zeigt gleich einen Ausnahmefall. Die erste Strophe kann ebensowohl im Haupttone, als in der Dominante schliessen, die zweite und mit ihr der erste Theil, schliessen füglichst im Haupttone. Hier steht nun die Wahl offen. Besorgen wir von dem viermaligen Schluss im Haupttone Einförmigkeit und Ermattung, so gehn wir unbedenklich in die Dominante. So hat Seb. Bach in drei Behandlungen dieses Chorals modulirt, und sogar ein Zeitgenosse und Freund Luther's, J. Walter *, ist ihm darin vorangegangen. Gewiss müssen wir diese Dominantwendung der Behandlung des sonst verdienten Seth Calvisius ** vorziehen, der dieselbe Strophe so

* J. Walter's Gesangbuch von 1525.
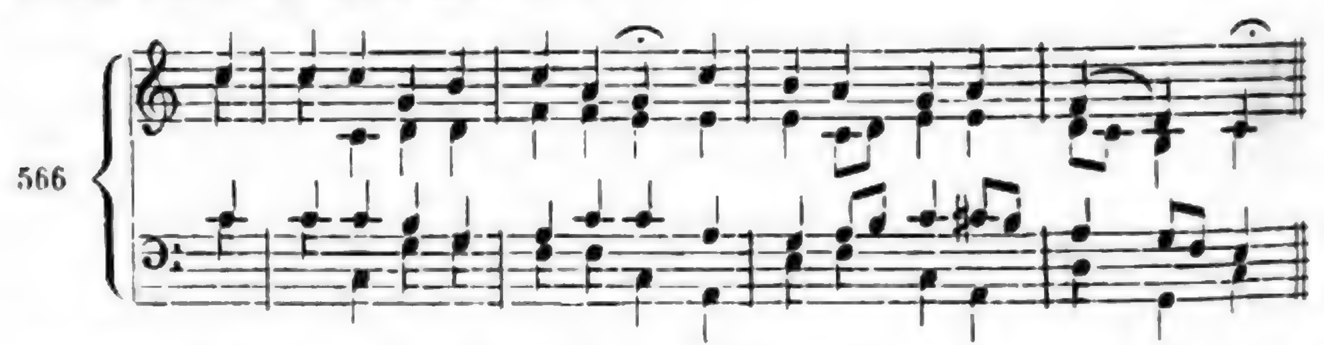
** Seth Calvisius, Kirchengesänge und geistliche Lieder. 1597.

565



behandelt, also mit zwei Molldreiklängen schliesst. Die Autorität des alten Namens und das Fremdartige darf uns nicht blenden; weder am Schlusse, noch im zweiten Takte sind die Molldreiklänge und der Mangel an Zusammenhang und Folge bei ihnen dem Sinn des Ganzen, oder der besondern Textstelle entsprechend. — Eine dritte Behandlungsweise wäre die nachstehende*:

566



die uns wieder auf die erste Art zurückführt, den ersten Schlussfall aber durch die Unterdominante abweichend und würdiger einleitet; auch die Folge der Harmonien der Ober- und Unterdominante, unverbunden wie sie sind (und sogar mit hervorklingender Quinte zwischen Alt und Sopran), dürfte dem ganzen Sinn dieser Wendung wohl entsprechen.

Soviel über diesen Kirchenton, der sich freilich von unsrer Weise nicht weit entfernt. Sein eigentlicher Sitz war *C*. Hier stellten die Alten authentische Melodien auf, wenn sie heitern, freudigen, starkmuthigen Gesang anstimmen wollten, dazu wirkte denn der helle, klare Sinn der Tonreihe *C* dur, das starke Festhalten der ersten Strophen an der Tonika und das Zurückstellen der nächsten Modulation hinter die fremder und feierlicher hineinklingende nach der Dominante von *A*.

Gern versetzten sie auch ihr Ionisch nach *F*, in das Genus molle; was der weichern Tonreihe *F* dur an Helligkeit im Vergleich zu *C* dur abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere Tonlage der Melodie, besonders, wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm; und sie liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name Tenor) zuzuertheilen.

Wollten sie aber plagalische Melodien in der ionischen Tonart setzen, so würde die Tonreihe vom kleinen bis zum eingestrichnen *g* zu tief und von diesem bis zum zweigestrichnen *g* zu hoch für Gemeinegesang gewesen sein; und für Gemeinegesang waren natürlich ihre Choralmelodien bestimmt. Hier nun versetzten sie die Tonart in

* Aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche.

die höhere Quinte (sie schrieben hypoionisch) und erhielten so die Tonreihe *g, a, h, c, d, e, fis, g*, in der die plagalischen Melodien, von Dominante zu Dominante gehend, die sehr bequeme Tonlage zwischen dem ein- und zweigestrichnen (für Männer kleinen und eingestrichnen) *d* fanden.

Hier trat nun der helle, feste Karakter des Ionischen durch die plagalische Melodieführung gemildert und gesänftigt auf, und dem entsprach auch der kindlich sanfte und heitere Sinn der Tonreihe unsers *G* dur vollkommen. Authentisch setzten sie Texte, wie: Ein' feste Burg ist unser Gott, und: Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Plagalisch wurden Lieder, wie: Nun ruhen alle Wälder, und: O Lamm Gottes unschuldig, gesetzt.

Andre Versetzungen des Ionischen, z. B. nach *D*, sind weniger bemerkenswerth.

Dritter Abschnitt.

Die mixolydische Tonart.

Wir wissen von ihr, dass sie ein Durton mit kleiner Septime und desswegen mit einem kleinen Dreiklang auf ihrer Oberdominante ist. Daher entgeht ihr die Möglichkeit eines nach unsern Grundsätzen vollkommnen Schlusses mittels des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes auf der Dominante, denn es fehlt das dazu nöthige *fis*; *f* ist ein ihr wesentlicher Ton.

Es bleibt also keine nähere Schlussart übrig, als anstatt der Oberdominante die Unterdominante mit dem Schlussakkorde zu verbinden, ein Schluss, den wir gelegentlich statt eines Halbschlusses gebraucht haben, der auch im gemeinen Sprachgebrauche Kirchenschluss genannt wird wegen seiner Abstammung aus den Kirchentönen, — obwohl wir bald sehen werden, dass es noch andre Kirchenschlüsse giebt, und jener mixolydische Schluss keineswegs jeder der Kirchentonarten eigen sein kann.

Diese Art des Schlusses weiset uns den Karakter der mixolydischen Tonart und ihren wesentlichen Unterschied von der ionischen nach. Die ionische Tonart hat, wie die unsrigen insgesammt, einen vollkommnen Schluss in dem Schritte von der Dominante, als dem Sitz der Bewegung, in die Tonika, als den Sitz der Ruhe und Befriedigung. Wir haben uns schon überzeugt, dass ein solcher Schluss, und nur er, dem Ende eines Tonsatzes die grösste Bestimmtheit und Befriedigung giebt. Daher haben wir denselben mit Recht als regelmässigen Schluss für jedes Tonstück in jeder unsrer Tonarten angesehn; denn in der Regel verlangt jedes Tonstück, wie jedes Kunstwerk überhaupt, be-

stimmte Abgränzung, ein festes unzweideutiges Ende. Dem Karakter des Ionischen durfte dieser Schluss daher nicht fehlen.

Allein es ist auch das Entgegengesetzte gar wohl denkbar, und für manche Stimmung, für den Sinn manches Tonsatzes, wie andrer Kunstwerke, das allein Bezeichnende und Rechte. Nicht immer schliesst sich unsre Empfindung, unser Denken und Schauen befriedigend in sich ab, es geht auch wohl in ein Verlangen nach Weiterm, Höherm aus; dann wäre der bestimmte sichre Abschluss widersinnig. Für solche Stimmungen hatten die Alten ihre mixolydische Tonart.
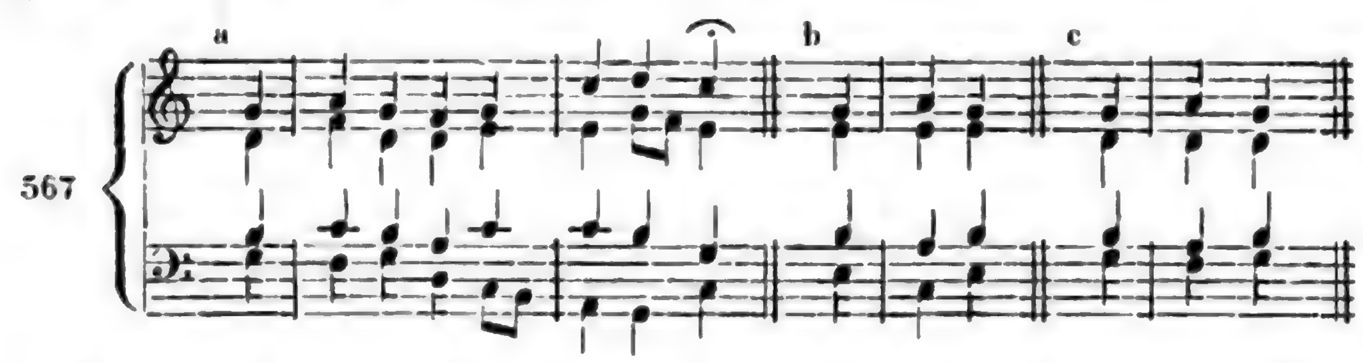
Sie hat keinen vollkommnen Abschluss in sich selber. Ihr Schluss geht von der Unterdominante aus, ist also Erhebung und nicht Senkung zu befriedigender Ruhe. Diese Unterdominante ist die Tonika des festen Jonischen; und auf der mixolydischen Tonika selbst erbaut sich ein Dominant-Akkord, der uns nach einer andern Tonart, eben nach dem Ionischen, hinweiset. So dürfen wir das Mixolydische eine nicht selbständig gewordene Tonart nennen; sie ist dem Ursprung nach ionisch. Das Ionische hat sich erheben wollen, es möchte entschweben, sich verklären, und sieht darum die Dominante als seinen tonischen Sitz an; aber Begründung findet sich nur in der ursprünglichen ionischen Tonika und ihrer Harmonie.

Es ist, wie wir sehen, im Mixolydischen eine Verwechselung der beiden Pole, der Tonika und Dominante, in der Modulation selbst vorgegangen, ähnlich der in den plagalischen Tonreihen rücksichtlich der Melodie. Die plagalischen Melodien hatten beweglichern, schwebendern, darum auch weichern und sanftern Karakter; aber durch die zutretende Harmonie wurden sie im递Haupttone festgehalten und entbehrten weder des vollkommnen Ganzschlusses, noch irgend eines wesentlichen Moments der Modulation. Ungleich entschiedner und ausdrucksvoller spricht derselbe Sinn aus den mixolydischen Tonsätzen, in denen die ganze Modulation sich ihm zu eigen gegeben hat.

Wenn nun die mixolydische Tonart zwar eine für sich bestehende, aber von dem Stammton, dem Ionischen, stets abhängige und geleitete ist: so begreift sich auch ihre vorzugsweise Neigung, in das Ionische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten Strophe, z. B. in den Chorälen: Gelobet seist du, Jesu Christ, — Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, und vielen andern; eine Wendung, die bekanntlich unsern Grundsätzen keineswegs entspricht. Wir haben in der Regel zuvörderst die Absicht, uns fest auf der Tonika zu begründen, und wenn wir uns später erheben wollen, so treten wir (in Dur) in die Oberdominante; die Alten aber hatten in ihrem Mixolydischen nicht feste Begründung, sondern eben Aufschwung, Entschweben über den festen Grund zu offenbaren, und das geschah am entschiedensten durch den Anfang in der Unterdominante. — Noch häufiger ist der Fall ionischer Ausweichungen im weitern Verlauf mixolydischer Gesänge.

Aus gleichem Grunde nimmt nun auch das Mixolydische an den Versetzungen des Ionischen Theil. *G* mixolydisch geht (da es ursprünglich *C* ionisch war) wie *C* ionisch selbst in das *F* ionisch; eine Modulation, die unserm *G* dur fern liegen würde. Es stellt aber diese seine nächstverwandte Tonart auch auf seiner eignen Tonika dar, oder (was dasselbe ist) geht in das Hypoionische, in die Tonreihe *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g* über.

Hier sehen wir nun, dass der Ton *fis* den mixolydischen Gesängen nicht gänzlich versagt ist, dass er ihnen aber nur mittels einer Ausweichung zukommt. Daher ist es ihnen um so wünschenswerther, das karakteristische *f* so bald wie möglich recht bezeichnend einzuführen, und man würde gegen den Sinn der Tonart verstossen, wenn man z. B. im Anfange des Chorals: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist —



den zweiten Akkord mit *fis* bilden, oder auch nur das karakteristische *f* umgehn, oder weniger stark ausdrücken wollte (wie bei *b* und *c*), als oben (bei *a*) durch die Unterdominante des ionischen Stammtons geschehn ist.

Es tritt sogar der Fall ein, dass ein durchaus mixolydisches Tonstück in *G* ionisch, also mit *fis*, geschlossen werden muss. Dies ist bei dem nachfolgenden böhmischen Liede: O Christenmensch, merk' wie sich's hält, der Fall, dessen Melodie gerade mit *a*, *fis*, *g* endet, — wenn nicht vielleicht das *fis* ursprünglich *a* geheissen. Dann, wenn mit einer Ausweichung in *G* ionisch geschlossen wird, ist es rathsam, zuvor das mixolydische *f* nachdrücklich einzuprägen, oder auch wohl den letzten Schlusston zu verlängern und zu einem nochmaligen mixolydischen Schlusse —

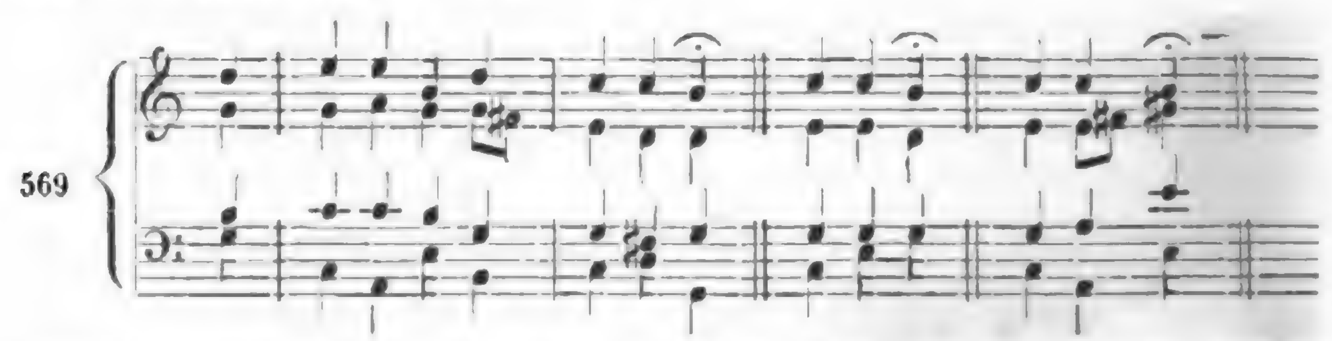


zu benutzen.

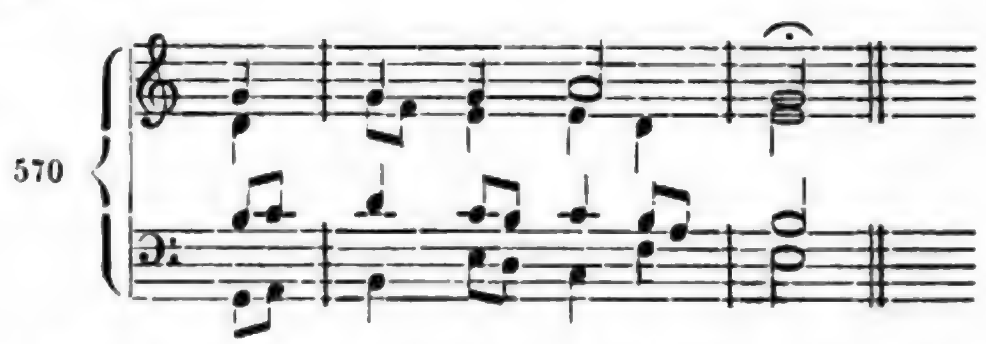
Wiederum in Folge des engen Verhältnisses zu *C* ionisch folgt *G* mixolydisch demselben zu dem Uebergange nach *A* äolisch. So könnte

* Auch dieses und viel ähnliche Beispiele ist eine Oktave tiefer zu lesen und zu spielen, wenn es den rechten Ausdruck geben soll.
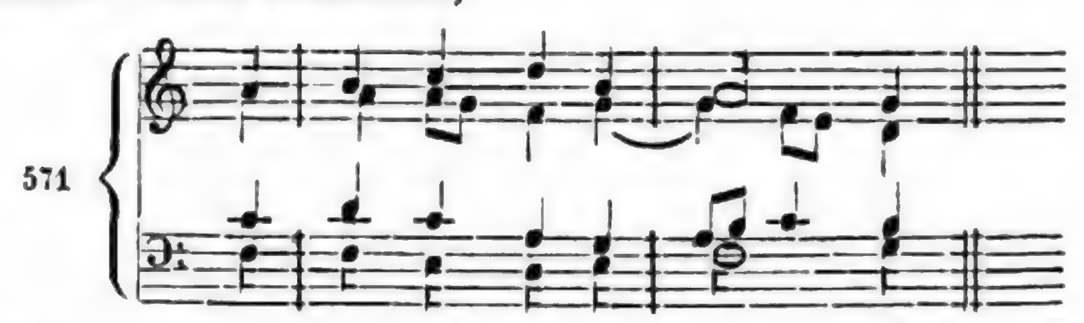
die erste Strophe des Chorals: An Wasserflüssen Babylon, in *G* dur (hypoionisch), oder auf der Dominante von *C* ionisch, oder endlich auf der Dominante von *A* äolisch —



geschlossen werden. Der erste Schluss wäre zu tadeln, da sich der Karakter des Mixolydischen noch gar nicht ausgesprochen hat; der zweite wäre diesem Karakter nicht eben widersprechend, aber auch nicht bezeichnend, nicht das Mixolydische von *G* dur oder *G* ionisch unterscheidend; der dritte Schluss würde in sofern bezeichnend sein, als er eine Ausweichung bringt, die dem *C* ionisch, nicht aber dem *G* ionisch oder *G* dur eigen ist. Beiläufig ist es zur Verstärkung dieser karakteristischen Wendung geschehn, dass man die Grundtöne verdoppelt, den Tenor mit dem Bass in Oktaven geführt hat, statt ihn einfach von *a* nach *h* gehen zu lassen. — Hiermit hängt es zusammen, wenn Seb. Bach die erste Strophe des Chorals: Gott sei gelobet und gebenedeiet:



sogar mit dem kleinen Dreiklange auf *e* schliesst; nur der Gedanke an die Dominante von *A* äolisch konnte ihn auf das fernere und fremdere *e–g–h* führen. Wir wollen uns aber an diesen Fällen erinnern, dass selbst da, wo sich eine Melodie nach *G* dur zu neigen scheint, noch Wege — wenn auch entlegnere — offen stehn für karakteristische Behandlung. So könnte die zweite Strophe des Chorals: An Wasserflüssen Babylon, gar wohl mittels der ionischen Unterdominante in mixolydischen Tönen schliessen,



obwohl *G* dur näher liegt; es wär' auch um so rathsamer, da der Theil

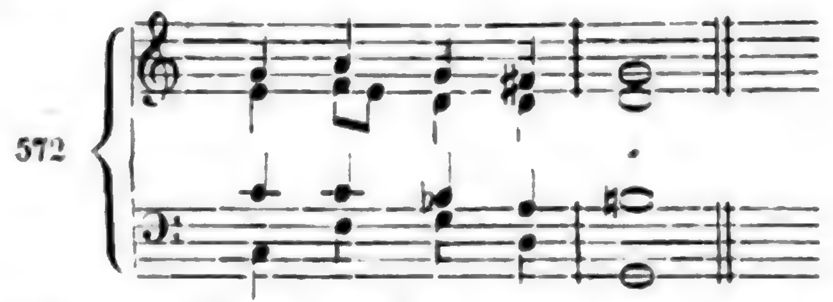
wiederholt wird, mithin in den vier ersten Strophen der Ausweichungston *G* ionisch vor dem Hapttone vorwalten würde.

Bis hierher ist das Mixolydische nur in seiner Abhängigkeit vom Ionischen, gleichsam als blosse Verkehrung desselben, betrachtet worden. Allein auf der andern Seite müssen wir es auch als Tonart für sich ansehn, die sich schon in den bisherigen Zügen eigenthümlich genug hingestellt hat.

Als solche folgt sie dem allgemeinen Zug, der allen neuern und ältern Tonarten (mit Ausnahme der phrygischen) eigen ist, sich zu der Dominantentonart zu erheben, — also nach *D*. Hier aber findet sie nicht, wie unsre Durtonarten, ein neues Dur, sondern die dorische Tonart, Moll mit grosser Sexte. Es zeigt sich, dass die beiden im Mixolydischen karakteristischen Töne, nämlich *h* und *f*, auch im Dorischen die wesentlichen sind. Diese Gemeinsamkeit der wesentlichen Töne zieht zwischen der mixolydischen und der dorischen Tonart enge Verbindung nach sich, und zwar eine bedeutsamere, als zwischen unsern Tonarten und ihren Dominanten, da sie zwei verschiedne Gattungen, Dur und Moll zusammenbringt.

Daher hat das Mixolydische besondre Neigung, in das Dorische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten oder zweiten Strophe, z. B. in den Chorälen: Auf diesen Tag so freudenreich, und: O Christenmensch. In diesen Chorälen wird das Dorische in seiner ursprünglichen Tonreihe, auf *D*, ergriffen. Ebensowohl aber erscheint es in mixolydischen Tonstücken auf der mixolydischen Tonika auferbaut, also dorisch im genus molle, — *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*. Dies hilft besonders bei Schlüssen, die hypoionisch sein, — ein *fis* enthalten müssen, die mixolydische Tonart ungeachtet des fremden Schlusses karakterisiren. Hier —

572
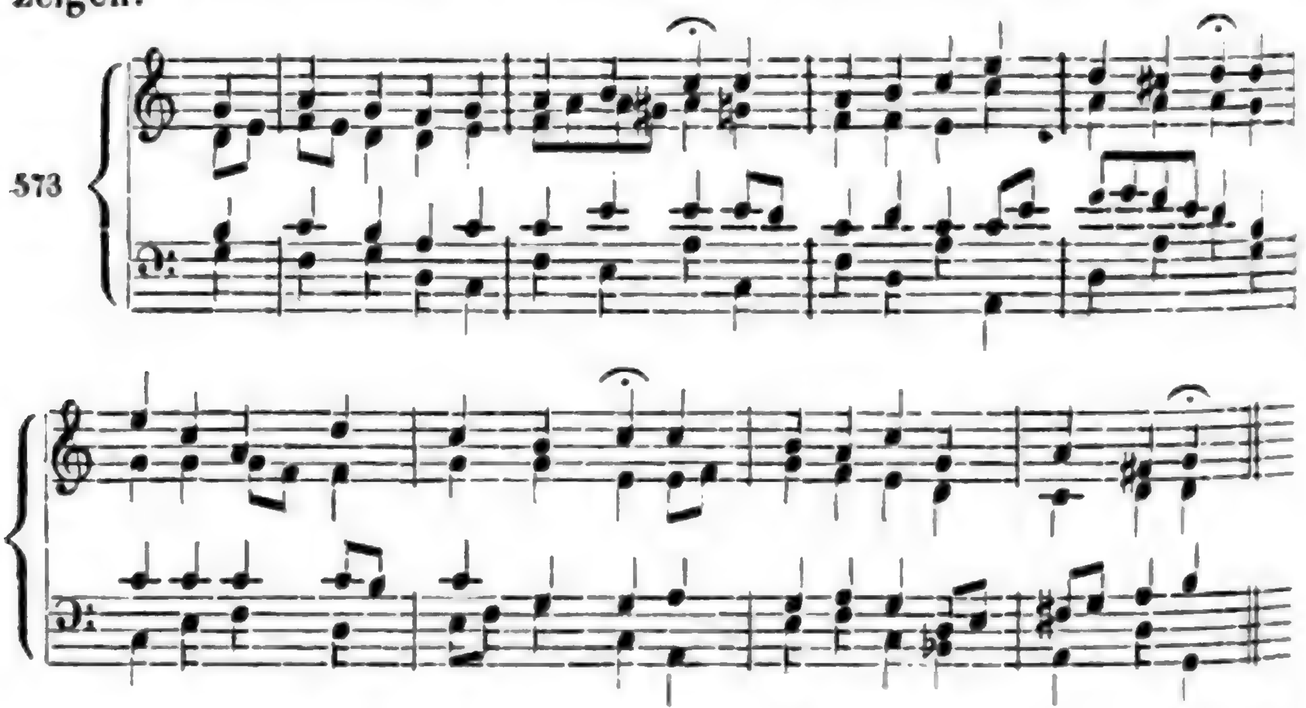


sehen wir einen solchen Fall vor uns. Die Schlussakkorde sind hypoionisch (nach unsrer Sprachweise *G* dur), also nicht dem Hauptton eigen. Dafür geht voran: erst der tonische und Unterdominant-Akkord der ionischen Tonart, dann der tonische Akkord der in das genus molle versetzten dorischen Tonart (*g*–*b*–*d*) und so ist der Hauptton durch seine beiden Hauptstützen hinlänglich befestigt.

Diese zweite Beziehung der mixolydischen Tonart, auf die dorische, vollendet das Bild ihres Karakters. Den Grundzug desselben haben wir oben erkannt; es war Erhebung, Aufschweben aus dem festen Ionischen, das aber nicht zu eigner, abgeschlossner Bestimmtheit

gelangt, und darum einen weniger feurigen, mehr geistigen Ausdruck hat, gleichsam als höherer, verschimmernder Abglanz des sichern klaren Ursprungs. Wenn schon hierin bedingt ist, dass über die Verklärung sich gleichsam ein Schatten der Wehmuth verbreitet, der sich noch bestimmter zeichnet durch das stets nach dem Ursprung zurückverlangende *f*, das sich, auch ungehört, unserm Gefühl aus dem Dreiklang auf *G* (S. 216) stets vernehmbar macht: so erhebt die nahe Beziehung auf das Dorische diesen Zug weicher Sehnsucht in die Sphäre kirchlichen Ernstes, gemäss dem Sinn der dorischen Tonart.

Nun erkennen wir endlich auch, warum das Ionische seine erste Ausweichung nie oder selten nach der mixolydischen Tonart macht. Es wär' im Grunde gar keine Ausweichung, da wir dieselbe Tonreihe und dieselben Akkorde wieder fänden; und wollte man Alles anwenden, um den Eintritt der mixolydischen Tonart deutlich zu machen, so würde ihr Karakter dem Ionischen fremd, wenigstens nicht erhebend und Erfrischung bringend sein.

Hier folgt der Choral: O Christenmensch, ein böhmisches Lied, das vorzüglich geeignet ist, alle Seiten der mixolydischen Tonart zu zeigen.



Wir bemerken sogleich, dass die Melodie selbst in der zweiten Strophe (durch *cis*) nach *D* dorisch, und in der letzten (durch *fis* nach *G* ionisch hinweiset; diese Modulationspunkte sind also gegeben und der Anhalt für alles Weitere. Die erste und dritte Strophe dagegen können in *C* ionisch, oder auch auf *A* geschlossen werden. Wir haben die letztere Wendung vor die dorische Ausweichung gestellt, die ionische Modulation aber vor den endlichen Ausgang des Mixolydischen in das *G* ionisch, um dem unvermeidlichen *fis* ein Gegengewicht zu geben; wir haben sogar kein Bedenken getragen, noch eine Harmonie mit *fis* aus eigner Wahl vorauszuschicken (erster Akkord des letzten Takts), da es so leicht wurde, nach dem Ionischen noch *G* dorisch zur

Einleitung des Schlusses heranzuziehn. — Die Auslassung der Terz im Schlussakkorde der zweiten Strophe, und die Anwendung von Dreiklängen statt Dominant-Akkorden ist den Alten häufig eigen.

Vierter Abschnitt.

Die dorische Tonart.
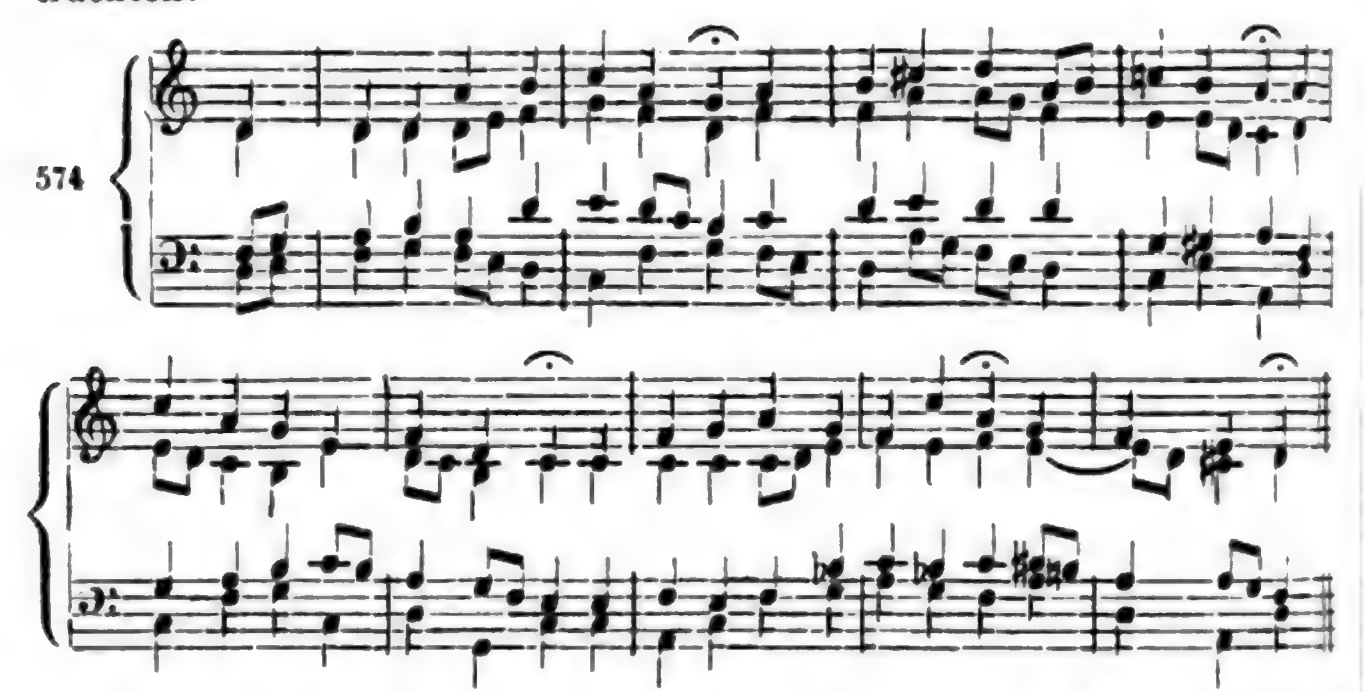
Die Quintenfolge führt uns vom Mixolydischen zum Dorischen, der ersten Molltonart des alten Systems. Wir wissen schon von ihr, dass sie auf der Unterdominante einen grossen Dreiklang hat, und dass sie auch den Dreiklang der Oberdominante durch Einführung des *cis* in einen grossen verwandeln und damit bestimmt und fest schliessen kann. So waltet bei ihr, der Masse nach, Dur vor, und die Mollharmonie der Tonika kann man nicht trüb, sondern nur hochernst ansprechen. Dies ist der Karakter der Tonart; ernst und streng, aber nicht trüb, sondern aufgehellt durch das vorwaltende Dur, war sie den Alten der Ton für hohe kirchliche Feier, dem sie ihre feierlichsten Gesänge, z. B. den Glauben, und überhaupt mehr Kirchentexte anvertrauten, als irgend einer andern Tonart. Diesem Karakter entspricht auch der authentische Karakter und die tiefe Tonlage der meisten dorischen Melodien.

Die nächste Modulation macht das Dorische nach seiner Oberdominante, dem äolischen *A*, oder stellt auch auf ihrer eignen Tonika diese nächstverwandte Tonart im genus molle (*d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*) dar. Diese Modulation tritt daher früh, oft in der ersten Strophe ein, z. B. in dem Choral: Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin, in der ersten und zweiten Strophe, in der ersten Strophe des Liedes: Christ unser Herr zum Jordan kam u. s. w.; kehrt auch wohl ein- und mehrmals wieder. Wir finden sogar dorische Melodien, die in äolischer Ausweichung schliessen, z. B. den Choral: Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Doch ist es auch oft der Fall, dass andre Modulationen der äolischen vorangehn. Woher kommen nun diese?
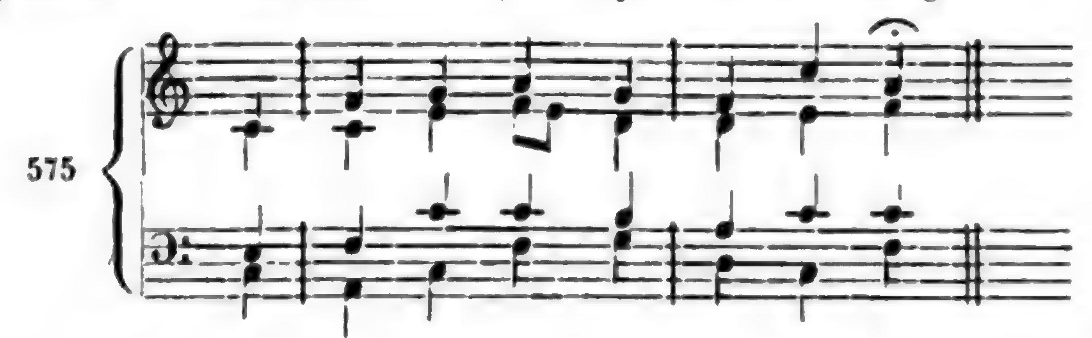
Aus der engen Verbindung mit dem Mixolydischen, mit welchem das Dorische seinen Unterdominant-Akkord und beide karakteristische Töne (*f* und *h*) gemeinsam hat. Daher verbindet sich die dorische Tonart auf das Engste mit der mixolydischen, — so, dass z. B. der Choral: O wir armen Sünder, in beiden gesungen wurde. Sie geht mit der mixolydischen nach *C* ionisch, oder nimmt an der Einheit des Mixolydischen mit dem Ionischen Theil; und desshalb nimmt sie auch die Ausweichung des Ionischen in dessen Unterdominante, *F* lydisch, an; ohnehin ist ja der karakteristische Ton des Lydischen, *h*, auch für das Dorische ein wesentlicher. Dass übrigens selten oder nie alle diese

Modulationen in einem einzigen Gesang beisammen gefunden werden, versteht sich.

Als Beispiel für diese wichtige Tonart des alten Systems wählen wir den Choral: Erschienen ist der herrlich' Tag; wenn er auch nicht einer der reichsten und tiefsten ist, so bietet er doch Gelegenheit, das Dorische eben in den fernerliegenden und seltnern Wendungen zu betrachten.



Wir sehen hier nämlich die erste Strophe in das Mixolydische ausweichen (wenn man nicht dafür den Schluss in *G* ionisch setzen will), die folgende Strophe äolisch, die dritte im ionischen *C*, die vierte im genus molle des Ionischen (eine lydische Wendung —
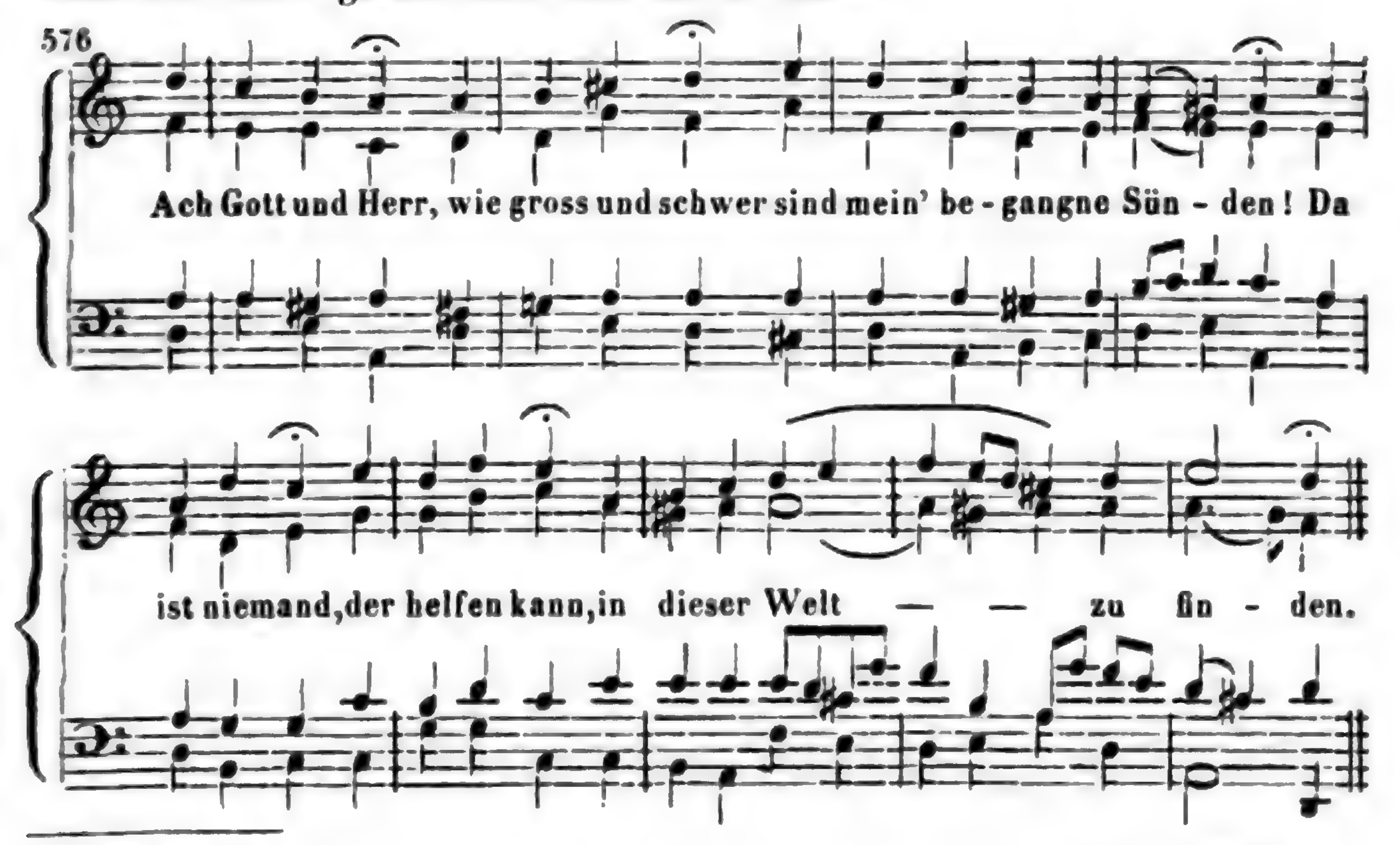


würde dem Haupttone noch entsprechender sein) schliessen. Gleichwohl zeigt Anfang und Schluss, besonders auch der Anfang der zweiten Strophe, die dorische Tonart sicher genug an.

Es ist hier der beste Anlass, eines Schicksals der alten Gesänge zu gedenken, das uns um viele derselben betrogen, oder vielmehr sie verunstaltet und damit in die Melodien, in ihre Behandlung und in die Ansichten über beide arge Verwirrung und Irrthümer gebracht hat. In einer Periode nämlich (besonders in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts), in der an die Stelle tiefen, kräftigen Glaubens und tieflebendiger Kunst — denn beide gehn miteinander — kühle flache Aufklärung oder A b k l ä r u n g und ein fades Spiel mit Kunstmitteln zu oberflächlichem Erfolge getreten war, konnte auch das Tiefe und Gewaltige in den alten Kirchengesängen nur befremdlich und abstossend

befunden werden. Man trachtete danach, die alten Lieder, da sie nicht zu beseitigen waren, der alltäglichen abgeschwächten Gefühlsweise anzupassen, sie — in einem falschen Sinne, durch Erniedrigung und Schwächung, populär zu machen; denn das Hohe und Starke kann auch nur von gesundem und kräftigem Gemüth aufgenommen werden. So wurden die alten Gesänge vielfältig nicht blos ihrer karakteristischen Modulation, sondern auch der eigenthümlichsten Melodiewendungen beraubt, sie sollten sich unsern gewohnten Tonarten und dem Schlendrian der üblichen Gesangweise bequemen. — Eine Vorarbeit sonderbarer Art fand man in den Versetzungen alter Melodien aus ihrer ursprünglichen Tonart in andre, die ältere Meister ihren Schülern als Uebung aufgaben, um an ein und derselben Melodie den Unterschied der Tonarten zu erweisen. Soviel über einen leidig merkwürdigen Vorgang, dessen Spuren und Folgen nicht hier* weiter erwogen werden können.

Uns diene er nur zu zweierlei: einmal uns aufmerksam zu machen auf einen nur zu reichhaltigen Quell vielfacher Verwirrung und Ungewissheit über alle Melodien, wie wir sie in unsern Choralbüchern mehr oder weniger entstellt finden; dann uns wenigstens an Einem Beispiel die Uebermacht alten Kirchengesangs über neuere Umgestaltung zu zeigen. — Es ist das Lied: Ach Gott und Herr, offenbar unserm *C*dur angehörig und in dieser Gestalt, gegen seinen Text gehalten, matt genug geworden, um nun den Sinn des Textes (namentlich des ersten Verses) wie in lauem Wasser aufzulösen. Ursprünglich war aber das Lied dorisch geschrieben und sah so aus**:



* Vergl. das theilweise konfus abgefasste, aber ungemein gehaltreiche Werk von Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin, bei G. Reimer, 1821.

** Nach Mortimer; auch im evangel. Choral- und Orgelbuch aufgenommen.

Wie tiefbedeutend ist die Dehnung der Melodie zuletzt bei dem Worte »Welt,« als schaute man allüberallwärts um nach dem Helfer! Wie ernst und nachdenklich und doch bewegt, ganz dem Sinn des Textes entsprechend, wendet sich der Mollsatz nach der Dominante, nach dem Hauptton zurück und nochmals nach der Dominante! Und wie gewaltig, man möchte sagen: schreiend klar erschallen die Worte

Da ist niemand, der helfen kann,

in dem zweimaligen Ionisch, worauf sich denn der Gesang lang hinschleppt in Moll zum Schlusse!

Fünfter Abschnitt.

Die äolische Tonart.

Auf der Dominante der dorischen Tonart, die zwar Moll war, aber grössern Theils dem Dur zugeneigt, erbaut sich das Aeolische, ein Mollton, dessen karakteristische Töne die kleine Terz und Sexte (*c* und *f*) sind, der also auf der Tonika und beiden Dominanten Molldreiklänge hat. Da jedoch die Septime nicht zu seinen karakteristischen Tönen gehört, so kann sie, eben wie im Dorischen, erhöht, folglich kann der Dreiklang der Oberdominante ein grosser werden. So erhält die äolische Tonart vor Allem die Möglichkeit eines bestimmten Schlusses.

Dieser Tonart, die schon nach ihrem harmonischen Gehalt trüber, weicher, wehmüthiger ist, als ihre Vorgänger, sind die beiden nächstliegenden Ausweichungen, nach denen unser System zuerst fragt, versagt. Sie modulirt nicht nach der Dur- und Molltonart ihrer Dominante, — nämlich nach unsrer Art zu moduliren, — denn dazu bedürfte sie des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes *h-dis-fis* oder *h-dis-fis-a*; das alte System kennt aber kein *dis* und der äolischen Tonart ist *f* ein wesentlicher Ton, der Ton *fis* also versagt. Eben so wenig geht dieselbe nach *D* dorisch, denn dazu würde sie *cis* (*a-cis-e*) brauchen, und *c* ist ihr ein wesentlicher Ton. Auch würde das Aeolische zu viel an seiner Eigenthümlichkeit eingebüsst haben, wenn es sich mit dem so ähnlich gebildeten Dorischen hätte verbinden wollen; dieses dagegen konnte und musste sich des Aeolischen bedienen, schon um gegen die karakteristischen Verbindungen mit den Durtönen hinlängliches Gegengewicht an Moll zu haben.

Hierdurch verhält sich das Aeolische ruhiger, stiller als die frühern Tonarten, besonders als die dorische; es begnügt sich statt der
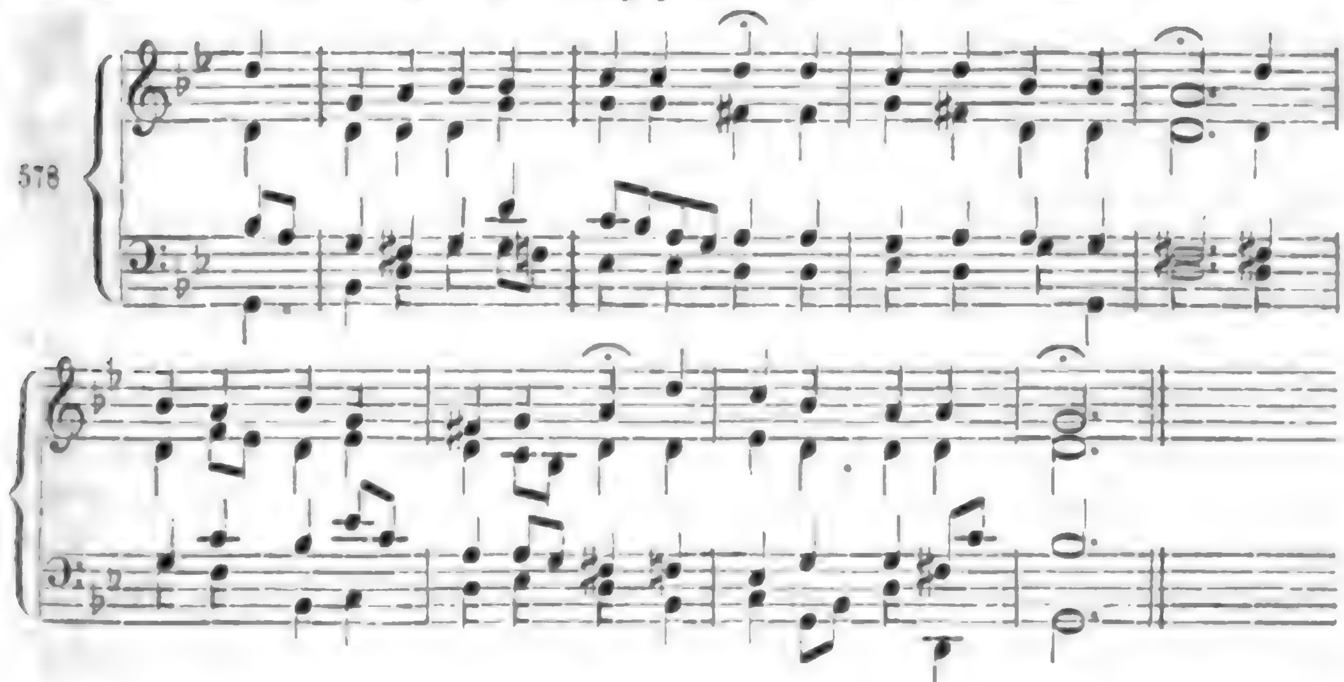
---

Vergl. hierbei die Behandlung desselben Chorals in seiner neuern Weise in No. 536 und das darüber Angemerkte.

schlagenden und starken Modulationen meistens mit Halbschlüssen auf der Dominante (ohne Ausweichung) oder mit einer Wendung in das Phrygische, die (wie wir bald sehen werden) kaum eine Ausweichung zu nennen ist, und durch dasselbe in das Ionische.



Finden wir endlich die äolischen Melodien (meist in der Tonreihe von *A*, oder auch in der von *G* mit zwei Been) nicht wie die dorischen in authentischer, sondern in plagalischer Haltung: so sehen wir Alles vereinigt, dieser Tonart einen stillen, wehmüthigen, leidenden Karakter zu geben, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominante mit grossem Dreiklang aufgehellt und gemildert wird; einen Karakter, der sich auf das Bestimmteste von dem der andern Tonarten unterscheidet, und in der Reihe aller dieser so sicher ausgeprägten Grundformen religiöser Stimmung, denen die Alten bei ihren Kirchentönen nachgingen, nicht fehlen durfte. Als Beispiel diene das Abendlied: Nun sich der Tag geendet hat, in *G* äolisch.



Wie stark spricht die Melodie sich als eine plagalische aus, wenn sie in so engem Raume s e c h s m a l die höhere Dominante berührt und immer wieder hinabsinkt zur Tonika! Und wie karakteristisch hält ihr dreimaliger Dominantenschluss den weichen, ergebungsvollen Sinn des Ganzen fest, im Vergleich zu der so ähnlichen in No. 531 behandelten Melodie, die sogleich in der zweiten Strophe den festen Parallelton ergreift und sich daran stärkt! Auch hier konnte die erste Strophe nach der Parallele (*B* dur) oder gar die zweite nach *F* dur gewendet werden, zur Vermeidung des dreimal wiederholten Schlusses auf der Dominante. Aber eben diese trübere und mattere Einförmigkeit, haben wir gesehn, entspricht dem äolischen Karakter; es genügt, dass in den letzten zwei Strophen nur vorübergehend das Ionische (*B* dur) berührt worden ist.

Fassen wir nochmals beide Molltonarten, die dorische mit grosser, die äolische mit kleiner Sexte und beide mit kleiner Septime, die aber als grosse gebraucht werden kann, unter einem Gesichtspunkte vergleichend zusammen: so werden wir an einen Zweifel der neuern Theorie über die Bildung der Molltonleiter erinnert, den wir schon S. 159 zur Sprache gebracht.

Wir entschieden uns damals, dass das Mollgeschlecht

kleine Terz, kleine Sexte und grosse Septime

haben müsse, — letztere wegen des uns unentbehrlichen Dominant-Akkordes. Der eigentliche Streitpunkt lag aber in der Sexte, die wir klein nehmen, damit Moll einen angemessenen Dreiklang auf der Unterdominante habe, und sich in mehr als einem einzigen Tone und Akkorde von Dur unterschiede. Dies ist auch offenbar das Karakteristischere. Indess möglich wär' auch dem neuern System die andre Entscheidung gewesen, die Annahme der grossen Sexte; und hieran haben auch diejenigen gedacht, welche zweierlei Molltonleitern für unsre eine Molltonart festsetzen wollten. Sie gingen mit grosser Sexte und Septime hinauf, kehrten aber — weil das Karakterlose, die zu grosse Aehnlichkeit mit Dur, in die Augen sprang — mit kleiner Septime und Sexte zurück.

In grossartigerer und tiefsinnigerer Weise fasst das alte Tonsystem den Streitpunkt auf. Es versucht beide Möglichkeiten, benutzt aber, wie dann nothwendig war, jede derselben zu einer besondern Tonart, hält sich also von der Zwitterhaftigkeit jenes neuern Gebildes rein. Nun können wir an den Resultaten des alten Verfahrens unser früheres Urtheil prüfen.

Welches waren die Folgen, wenn die Alten die Sexte gross nahmen, das heisst: wenn sie dorisch schrieben? Ein Moll, das sich fast mehr als Dur zeigte, in seiner Modulations-Ordnung sich drei Durtönen und nur einem Mollton anschloss. Welches waren die Folgen, wenn die Sexte klein sein, wenn äolisch geschrieben werden sollte? Ein eigentlicher Mollton, durchgängig von Mollkarakter; aber, der sich — um nicht mit dem andern Mollton, dem dorischen, gar zusammenzulaufen — schüchtern der nahen und kräftigenden Modulation in die (dorische) Unterdominante oder vollends in Durtöne, ja im Grunde aller ausweichenden Modulation enthielt.

Unser Moll hat die bestimmte Karakterzeichnung des Aeolischen, aber die ungehemmte Modulation, deren die Tonart überhaupt fähig ist. Aeolisch und dorisch sind karakteristische Typen, aber nicht Grundformen; als solche kann nur, neben Dur, unser Moll sich geltend machen. Von jenem Zwitterversuch eines Tongeschlechts mit doppelter Tonleiter kann nicht weiter die Rede sein.

Sechster Abschnitt.

Die phrygische Tonart.

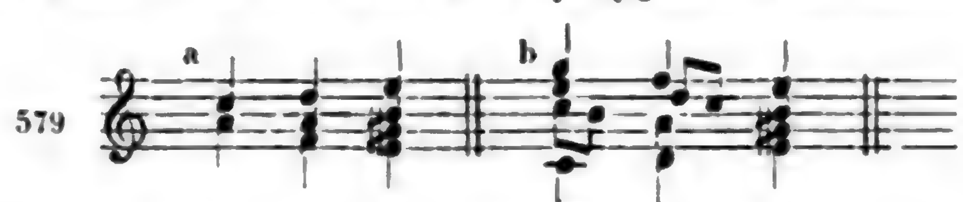
Diese letzte Tonart in der Quintenfolge der Kirchentöne hat kleine Terz, kleine Sexte, und — worin sie sich vom Aeolischen und allen andern Tonarten unterscheidet — kleine Sekunde. Letztere, *f*, ist daher ihr karakteristischer, nicht zu verändernder Ton. Durch diesen wird aber auch die kleine Septime, *d*, nothwendig bedingt, selbst wenn man davon absieht, dass den frühern Zeiten des alten Systems der Ton der grossen Septime von *e*, nämlich *dis*, gefehlt hat. Denn es liegt im Wesen aller diatonischen Tonleitern, also auch der Kirchentonarten, nirgends zwei Halbtöne auf einander folgen zu lassen; dies wäre nicht diatonische, sondern chromatische Weise. Wollte man nun der phrygischen Tonleiter neben *f* ein *dis* geben, —

e, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *dis*, *e*, *f* u. s. w.

so würden zwei Halbtöne nach einander erscheinen.

Hieraus folgt aber, dass die phrygische Tonart keinen nach unsrer Weise vollkommnen, ja, im Grunde keinen ihr ganz, mit allen Tönen eignen Schluss bilden kann; sie würde dazu *h–dis–fis* brauchen. So zeigt sie sich in der stärksten Abhängigkeit von ihrem Stammton, dem Aeolischen, und weiss nicht anders zu schliessen, als auf der Dominante desselben, mit dem grossen Dreiklang *e-gis-h*, — also mit Anwendung eines ihr eigentlich fremden Tons; der Halbschluss des Aeolischen (von *A* auf *E*) dient ihr statt Ganzschluss. — Wir erblicken also hier an zwei Molltönen dieselbe Umkehrung der Modulationsordnung, die wir zuvor an zwei Durtönen, dem ionischen und mixolydischen, beobachtet haben; nur ist der phrygische Schluss noch weniger seiner Tonart eigen, als der mixolydische, weil er sogar im Schluss-Akkorde selbst eines fremden Tones bedarf.

Desshalb verlangte man nach einer Stärkung dieses Schlusses. Sie wurde dadurch bewerkstelligt, dass man in der einleitenden Harmonie entweder die beiden karakteristischen Töne, *d* und *f*, — oder ausser ihnen auch noch die ursprünglich kleine Terz der Tonika, *g*, voraufgehn liess. So bilden sich zwei phrygische Schlussarten,



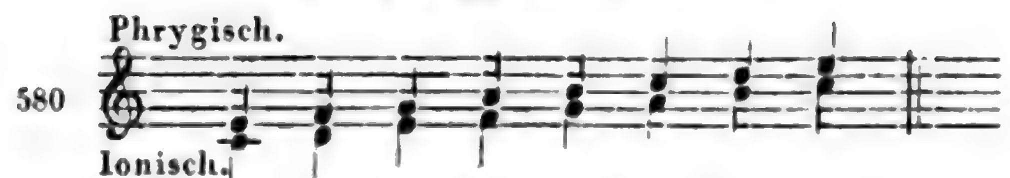
die dieser Tonart vorzugsweise angehören, übrigens zwar offenbar nicht so bestimmt und befriedigend sind, als unsre, durch die Dominante eingeleiteten Schlüsse, aber eben desshalb um so angemessener für diese abgeleitete und abhängige Dominantentonart. Der lange Gesang,

Herr Gott dich loben wir, schliesst erst nach der zweiten, dann (das Amen) nach der ersten Weise; das gewaltige Lied unsers Luthers: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir, schliesst seinen ersten und zweiten Theil in der zweiten Weise; jenen äolischen Schluss endlich, den wir zuvor betrachtet, finden wir unter andern an dem Liede, Ach Gott, vom Himmel sieh darein.

Eine Folge des Verhältnisses zwischen der phrygischen und äolischen Tonart ist übrigens, dass jene eben so gern in diese übergeht, als umgekehrt; so in dem zuletzt angeführten Choral die vorletzte Strophe, in dem Liede: Aus tiefer Noth, die erste Strophe des zweiten Theils und andre. — Dieser innige Verband beider Tonarten wird noch fester dadurch, dass dem Phrygischen diejenige Modulation versagt ist, welche allen übrigen Tonarten eigen, ja nach der Natur des Tonsystems die nächste und wichtigste ist: die Ausweichung in die Dominante nämlich, — dass ihr sogar eine zu einem Halbschluss geeignete Dominantenharmonie fehlt. Denn die letztere müsste *h-dis-fis* heissen; wir wissen aber, dass *f* und *d* für das Phrygische karakteristische Töne, folglich unabänderlich sind. Ein Phrygisch mit *fis* (*e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*) würde nur ein versetztes Aeolisch, und zwar hypoäolisch sein; eine neue Tonleiter, die man auf der Dominante der phrygischen mit Hülfe des *fis* errichten wollte (*h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*), ergäbe keine neue Tonart, sondern ein Hypophrygisch, eine unfruchtbare Fortbildung, die nicht im Sinne der Alten läge.
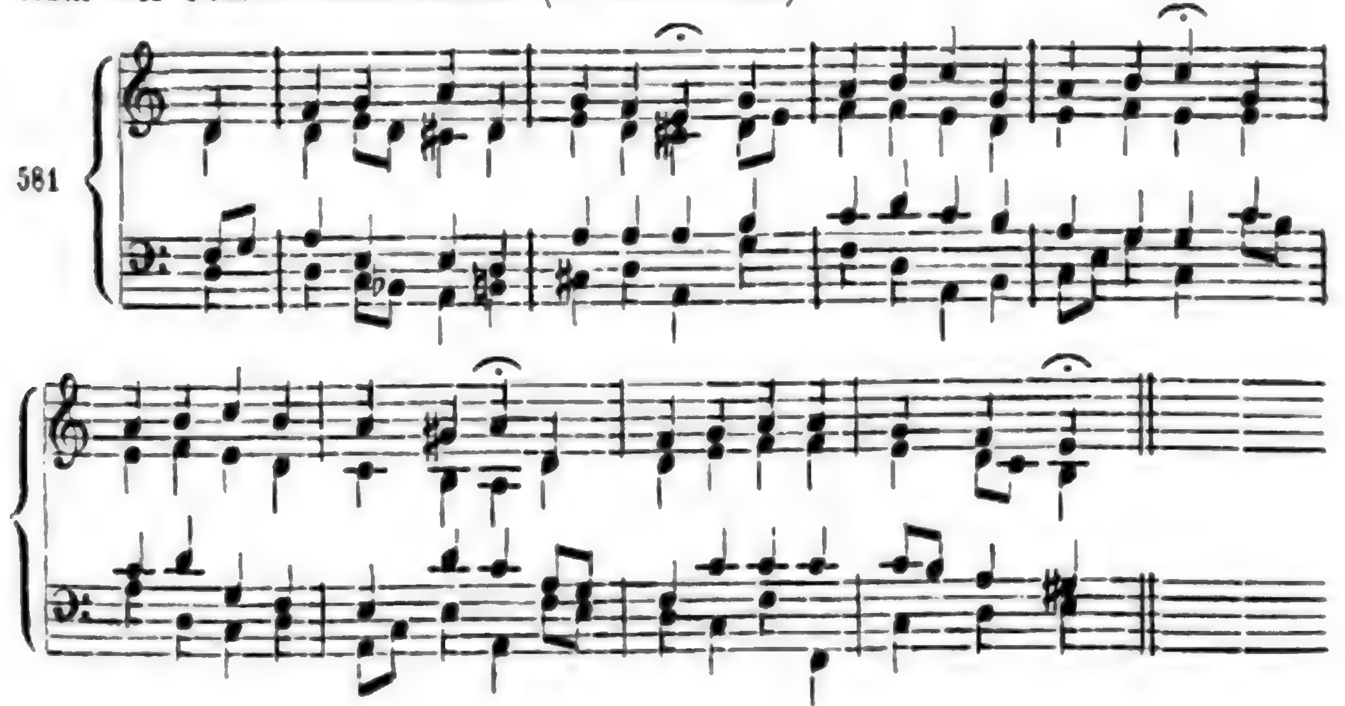
So ist also das Phrygische streng auf seine Unterdominante verwiesen; es verbindet sich sogar in Ermangelung einer Oberdominanten-Harmonie mit dem Dorischen, obwohl das Dorische nie in das Phrygische ausweicht, und selbst der Stammton, das Aeolische, niemals in das Dorische modulirt; der einzige Fall, wo eine Tonart regelmässig nach der Unterdominante und deren Unterdominante geht, und zwar aus Moll in Moll und nochmals Moll. — Wenn wir uns erinnern, dass der Karakter der Mollgattung an sich ein trüber, dass schon die Folge zweier Molldreiklänge trüb und düster, dass der Schritt in die Unterdominante ein Herabsinken, eine Herabstimmung in dunklere ernstere Gefühle ist: so enthüllt sich der Karakter der phrygischen Tonart, soweit wir ihn bisher betrachtet haben, in seiner ganzen Düsterheit, in seiner tief-ernsten, ganz eigenthümlichen Macht.

Aber unerwartet und höchst bedeutsam dringt in diese strenge, fast zu trübe Abgeschlossenheit ein lichterer Strahl, und färbt die ganze Tonregion. Wir werden inne, dass der phrygische Grundton (*E*) die Terz des ionischen (*C*) ist, — in der Entstehungsreihe der Töne (No. 58) bekanntlich der zweite neue Ton, dem Urtone nach der Dominante nächst verwandt. Ja, wir gewahren, dass der ganzen phrygischen Tonleiter ohne Weiteres die ganze ionische Tonleiter unterzulegen ist, —



wie der phrygischen Tonika die ionische. So knüpft die phrygische Tonart eine unmittelbare, enge Verbindung mit dem festesten, hellsten Durtone, dem ionischen *C*, und durch dieses sogar mit dem hypoionischen *G*. Diese Verbindung aber bildet seinen Karakter nach der andern Seite hin aus. Schlagend tritt sie hervor in dem hochernsten, starkmuthigen Lutherliede von Tod und Auferstehung (Mitten wir im Leben sind), das sich in der fünften, achten und zehnten Strophe, zu den Worten: Das bist du, Herr, alleine — heiliger Herre Gott — heiliger starker Gott — du ewiger Gott — glaubensstark und mächtig in die ionischen Töne wendet. Tiefsinniger, geistiger tritt das Ionische in der fünften Strophe des Liedes: O Haupt voll Blut und Wunden, zu den Worten: O Haupt, sonst schön gezieret — mit dem Ausdrucke mitleidvollsten Staunens hervor. Und so ist es nächst der dorischen die ionische Verbindung, welche das Phrygische nicht blos für Trauer und Busse, sondern auch für die feierlichsten, ernstesten Glaubens- und Preisgesänge, wie eben das Te deum, eignet.

Diesem Karakter gemäss erscheint das Phrygische nur in tiefen Tönen, meist in *E*, oder auch *D* mit zwei und *C* mit vier Been. Aus seiner Natur als abgeleiteter Tonart, aus seinen starken Beziehungen auf zwei rückwärts gelegne Molltöne und eine sehr entgegengesetzte Durtonart folgt, dass seine Gesänge nicht selten in einem der Töne anheben, in die es auszuweichen liebt, oft im Aeolischen, auch wohl im Dorischen; so dass der Anfang eines phrygischen Tonsatzes die Tonart nicht immer bestimmt angiebt, sondern gleichsam präludirend ist, den rechten Ton gleichsam erst sucht. An dem Choral: Ach Gott, vom Himmel sieh darein, ist nicht blos der Anfang, sondern auch der Schluss des ersten Theils dem Aeolischen zugewendet. An dem Choral: Christum wir sollen loben schon (*A solis ortu*) —



weiset uns die erste Zeile entschieden auf die dorische Tonart; dass aber nicht sie die herrschende sein kann, zeigt schon die folgende Strophe in ihrer Ausweichung nach dem ionischen *C*. Denn das Dorische weicht nur vorübergehend in das Ionische aus, und nur, sofern dieser der Stammton des Mixolydischen, der dorischen Unterdominante, ist; schwerlich also würde die zweite Strophe im Ionischen schliessen. Ganz entschieden wird die Tonart am Schlusse.

Haben wir sie nun als die phrygische erkannt, so sehen wir sie mit all' ihren Nebentönen, dem Dorischen, Ionischen, Aeolischen umgeben, — so dass eben dieser Choral, vor andern sonst vorzüglichern, besonders geeignet schien zu einem Beispiel für phrygische Tonführung. Die Behandlung folgt genau den Andeutungen, die in den Regeln über Modulation enthalten sind.

Die erste Strophe ist rein dorisch behandelt und mit dem dorischen Halbschlusse geendet. Wollte man den phrygischen Schluss (No. 579 *b*) vorziehn, so würde der Tenor zuletzt *gis* erhalten, und bei dem nächsten Akkorde von da nach *g* gehn. Dann würde der Melodieton *g* gegen das vorige Tenor-*gis* gewissermaassen querständig auftreten; denn obgleich das neue *g* auch im Tenor erscheint, würde man es doch in der Oberstimme schärfer vernehmen. Nun ständ' eben die strengere Ansprache dieses querständigen Verhältnisses dem herben Karakter eines phrygischen Tonstückes wohl gut, wie es denn auch dem vollsten phrygischen Schlusse (No. 579 *b*) stets eigenthümlich beiwohnt. Aber aus einem andern Grunde verdient der dorische Schluss den Vorzug; er entspricht der Tonart, die in der ganzen Strophe herrscht, und lässt das Phrygische uns aufsparen, bis es recht entschieden eintreten kann. —

Soviel über diesen merkwürdigen Kirchenton. Er entfernt sich am weitesten von dem Wesen unsrer neuen Tonarten; daher ist er am geeignetsten, zu zeigen, in welche Missverhältnisse und Verunstaltungen man gerathen würde, wollte man die Melodien unmittelbar nach unserm neuen System behandeln. Die vorstehende Melodie z. B. würde, wenn man sie ohne Weiteres nach unsern heutigen Grundsätzen beurtheilte, geradezu mit all' unsern Tonarten, Schluss- und Modulationsgesetzen unvereinbar sein. Nicht überall tritt der Widerspruch so scharf hervor; öfters ist eine Behandlung nach neuerer Weise möglich, aber sicher nur auf Gefahr der ursprünglichen Kraft der alten Gesänge.

Siebenter Abschnitt.

Die lydische Tonart.

Wir haben die Betrachtung dieser Tonart bis zuletzt aufgespart. Hätten wir sie nach Anleitung des Quintenzirkels stellen wollen, so

würde sie vor *C* ionisch erschienen sein; wollten wir ihr inneres Verhältniss zu andern Tönen berücksichtigen, so hätten wir sie ebenfalls bei *C* ionisch, als dessen Unterdominante, anzuführen gehabt.

Der Grund aber, warum wir sie zurückgesetzt haben, ist kein andrer, als: weil sie schon unter dem Walten des ältern Systems niemals reichere und selbständigere Anwendung hat erringen können, und seit der Reformation vollends verschwunden ist. Nur wenig lydische Melodien finden sich in der böhmischen Choralsammlung* und nur ausweichungsweise erscheint das Lydische in andern, namentlich dorischen Melodien. — Die Ursache ihres Untergangs lag in ihr selbst.

Ihr karakteristischer Ton ist *h*; nur dieser eine Ton, die übermässige Quarte des Grundtons, unterscheidet sie vom Ionischen, so wie von allen andern Tonarten; *h* ist also unveränderlich, so lange die Tonart lydisch sein soll. Dass nun dieser Ton einen Dominant-Akkord (*c–e–g–b*) für die lydische Tonart unmöglich macht, würde im Sinne des alten Systems nicht gegen die Brauchbarkeit derselben entschieden haben; denn die meisten Schlüsse wurden nicht durch den Dominant-Akkord, eher durch den Dreiklang der Dominante eingeleitet. Dass ferner dieses *h* gegen den Grundton ein herbes, nach dem gemeinen Sprachgebrauch unmelodisches oder unsangbares Verhältniss (das der übermässigen Quarte) gehabt, scheint eben so wenig gegen die Anwendbarkeit der Tonart entscheidend; denn man könnte ja diesen Schritt, wo er in der Melodie unangemessen war, vermeiden. Dass man endlich trotz dem *h* mit der Harmonisirung der lydischen Tonleiter zu Stande kommen kann, ist leicht zu sehen. — In andern Beziehungen jedoch wurde dieses *h*, — das einzige Merkmal der Tonart, — auch der Anlass, ihr Aufkommen zu hindern.

Die lydische Tonart fiel nämlich erstens bis auf das eine *h* mit einer andern sehr gebräuchlichen und viel gefügern und fasslichern, mit dem Ionischen im genus molle,

f–g–a–b–c–d–e–f,

vollkommen zusammen, und konnte so der Vermischung mit demselben bis zu gänzlicher Veränderung nicht entgehn**. Zweitens entbehrte das Lydische, eben um jenes *h* willen, einer tonischen Harmonie auf der Unterdominante, folglich auch einer Modulation dahin, war also nach dieser Seite hin gelähmt. Und für diese Einbusse ward es drittens durch nichts entschädigt. Denn jenes so theuer bezahlte *h* konnte

---

* Im evangel. Choral- und Orgelbuche findet sich No. 176 ein theils lydischer, theils ionischer Gesang; das Ionische nämlich im Genus molle, unserm *F* dur dargestellt.

** Daher lehrt schon um 1274 Marchettus v. Padua (Gerbert scriptt. III, 110—111), dass der fünfte Ton (die lydische Tonart) im Hinaufsteigen der Tonleiter *h*, im Hinabsteigen aber *b* habe; — ungefähr wie man sich im neuern System wegen der übermässigen Sekunde der Molltonleiter zufrieden stellen wollte.

nur zu einer Ausweichung in die Oberdominante, nach *C* ionisch führen; dies ist aber keine karakteristische, sondern die gemeinste aller Ausweichungen, die wir in allen Tonarten, mit Ausnahme der phrygischen, wiederfinden, und die sich in allen von selbst darbietet, ohne ein Opfer zu fodern. — Dies sind die Gründe, welche die lydische Tonart niemals zu einer ausgedehnten Wirksamkeit gelangen liessen, und auch uns berechtigten, sie aus dem noch praktisch nothwendigen System der Kirchentöne herauszustellen zu abgesonderter Betrachtung.

Wenn sie aber auch weniger praktische Wirksamkeit für uns hat, so darf sie doch in dem belehrenden Abrisse der alten Tonarten nicht fehlen. Sie ist jedenfalls eine von den typischen Ideen, in welchen die Vorfahren ihre Anschauungen vom Wesen der Musik festhielten. Als solche erkennen wir sie, wenn wir sie mit dem Ionischen und Mixolydischen zusammenhalten.

Wir Neuere schliessen jede unsrer Tonarten fest in sich selber ab; Ober- und Unterdominante sind integrirende Theile derselben, gleichsam die beiden Arme der Tonika. Wollen wir aber die Dominanten als Tonarten gebrauchen, so moduliren wir nach ihnen hin, geben die vorige Tonart einstweilen ganz auf, und begründen unsern Tonsatz lediglich auf der neuen Tonart. — Die Alten kannten in ihrem System auch noch einen Mittelfall. Sie erhoben sich aus dem Ionischen in das Mixolydische, als eine besondre Tonart; aber diese neue Tonart fand ihren festen Abschluss, ihre feste Begründung nicht in sich selber, sondern in dem Stammtone. So wie nun hier die Oberdominante als eine besondre, obgleich abhängige Tonart emporschwebte: so stellte sich ihnen, im Gegensatze dazu, auch ein Hinabsinken auf die Unterdominante vor, die als besondre Tonart (lydische) zu gelten suchte, und gleichwohl ihren Abschluss nicht in sich fand, sondern ihren Sinn aussprach im steten Hinaufverlangen nach dem Ursprunge, nach dem hellen sichern Ionischen.

Wenn nun überhaupt das Hinsinken in die Unterdominante einen weichern, schattigern Ton über das Tongemälde verbreitet: so verlieh die innere Unbefriedigung, das stete Hinaufsehnen in den lichtern Ursprung dem lydischen Ton einen noch tiefern Ausdruck weichen, sehnenden, wehmüthigen Verlangens. In diesem Sinne hat in genialer Anschauung auch ein Neuerer, der tiefsinnige Beethoven, den lydischen Gesang wieder angestimmt in seinem Quatuor Op. 132, um das Dankgebet eines tief ermatteten, noch von Schauern des Todes umwehten Kranken für den ersten neuen Lebenspuls auszusprechen. — Aber eben dieser weiche, verathmende Sinn der lydischen Tonart war wohl die innere Ursache ihres Ausscheidens in der glaubensfrischen und starkmuthigen Reformationszeit.

Nachwort.

Die Tiefsinnigkeit des alten Systems liess sich nicht verkennen, und in mehr als einem Punkte mussten wir ihm feinere Unterscheidungen, treffendere Karakteristik zugestehn, als unserm heutigen System. Es wäre gleichwohl Missverständniss und unkünstlerische Verirrung, wollten wir streben, in unserm Schaffen unter die Leitung des alten Systems zurückzukehren.

Alle Formen des Ausdrucks, die das alte System darbietet, besitzen wir auch. Aber uns stehen sie zu freier Auswahl zu Gebote, während sie den Alten als gesetzliche Normen gegeben waren. In einer Zeit, wo der Geist der Kunst erst anfing, sich zu höherm Bewusstsein und höherer Macht zu erheben, bedurfte es einer unmittelbaren Leitung, sonst wäre des Irrens kein Ende gewesen * und man wäre lieber wieder zu der bewusstlosen und inhaltlosen Tonmechanik der ersten kontrapunktischen Zeit zurückgekehrt. Auch verlangte der übergewaltige Liedesdrang der Reformationszeit, dass eine Menge von Arbeitern an der Liederverfertigung Theil nähme. Unmöglich konnten Alle mit tiefer, genügender Künstlerkraft ausgerüstet sein; es bedurfte daher für sie fester Typen, nach denen, unter deren Vorzeichnung sie formen könnten, wenigstens in den Grundzügen des Gelingens sicher. Diesen Zweck haben die Kirchentöne gehabt und erfüllt.

Für den Standpunkt der jetzigen Kunstbildung ist diese Leitung nicht nöthig, ja, ihr Zwang wäre dem wahren Künstler unerträglich; er bedarf der Freiheit, allerdings auf die Gefahr, sich weiter zu verirren, als der alte Künstler unter der Leitung seines Systems konnte. Und in dem Maasse, in welchem diese Freiheit errungen, die Kunst in den letzten Jahrhunderten eine freie geworden ist: mussten auch die Anleitungen, welche das alte System für gewisse Zwecke gab, unzulänglich werden. Wir haben vielseitigere Aufgaben zu lösen, als dass sie unter den tiefsinnigen, aber doch beschränkten Begriff des alten Systems zu fassen wären. Und zu diesen Aufgaben haben sich unsre Mittel (namentlich durch Ausbildung der Melodie und Harmonie, durch unsre weit und zugleich fein ausgebildeten Formen) so vervielfältigt, dass wir unmöglich vom ältern System Anleitung für unser Schaffen noch erwarten können, dessen Inhalt ihm ja grösstentheils fremd ist.

Ob man bei der Erfindung neuer Choräle und ähnlicher Tonstücke, oder in einzelnen Momenten grösserer Bildungen (wie Beethoven

---

* Wie der Geschichtkundige an den ersten Chromatikern sieht.

im vorgedachten Quatuor)* sich dem Ideengange der alten Tonarten mehr oder weniger anschliessen will, hat jeder Künstler mit sich selber auszumachen. Wahr wird er dabei nur sein, wenn seine eigne Idee ihn zu dem alten Typus geführt, ihn nur absichtslos an denselben erinnert hat, nicht, wenn er genöthigt gewesen ist, sich erst nach dem Typus umzusehn, und von ihm Ersatz der eignen Anschauung zu erwarten.

---

* Oder der Verf. in den bei Trautwein in Berlin herausgegebnen Motetten für Männerchor.

Dritte Abtheilung.

Das weltliche Volkslied.

Der zweite Stoff, an dem wir unsre Begleitungskunst üben, ist das Volkslied. Jede Nation besitzt deren, aber keine reicher und kostbarer, als die unsre und die ihr verwandten Stämme der britischen Inseln und Scandinaviens.

Es darf kaum erwähnt werden, dass wir unter dem Namen Volkslied nur die Weisen begreifen, die wirklich im Volke gelebt haben, nicht die, welche irgend ein Komponist mit mehr oder weniger Glück im Sinne des Volks verfertigt hat. Solche gemachte Volkslieder mögen künstlerischen Werth haben (vielleicht höhern als manches wirkliche Volkslied) welchen sie wollen: immer fehlt ihnen das eigentliche Wesen: sie haben nicht im Volke gelebt und sind nicht sein Eigenthum geworden; das Volk hat sich nicht in ihnen eingewohnt und sie sich nicht sinn- und stimmrecht gemacht, hat nicht in ihnen gelebt, und seinen Sinn, seine Seele in sie hineingesungen! Nur wo das geschehn, wo das Lied aufgehört hat, Werk eines Einzelnen, eine Komposition zu sein, wo es Besitzthum, organisches Wort, Stimme des Volks geworden ist, da nur haben wir das Volkslied vor uns. Und da ist es lebendigster Volksausdruck, einer der unschätzbaren, jedes verwandte, jedes verstehende oder nur ahnende Gemüth tiefst ergreifenden Laute, in denen jedes Volk das Räthsel seines Daseins und Empfindens, sich selber unbewusst, zu offenbaren hat.

Dies ist der tiefe Sinn des Volksliedes, und durch ihn ist es von tiefster Bedeutung für den Musiker, der hoffentlich am fähigsten ist, die Weise auf das Innigste aufzunehmen und zu begreifen. Was das ächte Volkslied ihn über seine Kunst lehrt, ist sicher wahr und ächt; nicht immer für allgemeine Anwendbarkeit, aber im Sinne des Volks, aus dem es stammt. Aber eben desshalb muss es nicht sofort aus allgemeinen Prinzipien, sondern aus diesem Sinne gefasst und erwogen werden. Jene abstrakte Anwendung gemachter Regeln haben wir stets von uns gewiesen; wenn eine Gestaltung den allgemeinen Gesetzen nicht entspricht, erklären wir sie darum noch nicht für falsch, sondern forschen nach den besondern Gründen der Abweichung. Das erfindende oder umbildende Volk hat jene Gesetze nicht gewusst, sondern nur

(soweit sie auf der Natur beruhn) im unbewussten Gefühl getragen. Aber zunächst gegenwärtig und am Herzen war ihm das Gefühl des Moments, des Zustandes, in dem das Lied ihm eigen wurde. Hier sind die nächsten und wahren Gründe für die Weise des Lieds und ihre Abweichungen vom allgemeinen Gesetz zu suchen.

Soviel über den Antheil, den das Volkslied uns abgewinnen kann. Er ist so wichtig und bildend, dass kein Jünger der Tonkunst versäumen sollte, sich mit dem Volkslied ernstlich zu beschäftigen, und zwar nicht um es nachzuahmen (das ist eitel), oder gelegentlich eine Volksweise in eignen Werken anzubringen (das ist gering), sondern um tiefer in die Seele seiner Kunst einzudringen.

Diese Beschäftigung kann sich, wie bei jedem andern Werk, auf Hören und eignen Vortrag oder auf Nachdenken über Gestaltung und Sinn des Tonstücks beschränken, oder aber — und dies ist die dem künftigen Komponisten sich darbietende Uebung — in eigner Bearbeitung, die hier zunächst in der Erfindung einer Begleitung, dann auch wohl in der Darstellung des Volksliedes als selbständigen Tonstückes (ohne Gesang, z. B. auf dem Klavier, oder mit mehrern Instrumenten) besteht. Denn das Volkslied, als solches, wird im Volke bald unbegleitet und einstimmig gesungen, bald machen sich mehrere Sänger naturalistisch, ohne Grundsätze und Regeln blos nach dem Gehör, einen zwei- oder mehrstimmigen Satz daraus (wie man von den tyroler und steyermärker Sängern frisch und artig gehört), bald wird ein volksthümliches Instrument (etwa eine Zither) eben so naturalistisch zur Begleitung genommen.

Wenn nun der Musiker diese Begleitung setzen soll, so kann er dies e n t w e d e r im Sinne des Volks thun und die Begleitung zur untergeordneten, allenfalls sogar entbehrlichen Dienerin und Unterstützerin des Gesanges machen; o d e r er kann mit seiner Arbeit einen höhern Zweck verfolgen, nämlich durch die Weise seiner Begleitung den Ausdruck des Liedes verstärken und ergänzen und den Sinn des so zusammengesetzten Kunstwerks, wie den des Hörers, in eine höhere Sphäre erheben. Im ersten Falle bleibt das Volkslied in seiner eigentlichen Sphäre, naiver Ausdruck irgend einer volksthümlichen Stimmung, die sich diesem oder jenem Momente des Seelenlebens anschmiegt. Im andern Falle wird es ein eignes, einer ganz bestimmten Vorstellung sich widmendes Kunstwerk, das man nur noch als solches, nicht mehr als eigentliches Volkslied anzusehen hat. Von letzterer Art ist die Sammlung »s c h o t t i s c h e r G e s ä n g e v o n B e e t h o v e n« *, vor allen ähnlichen überreich an den tiefsinnigsten, tiefstgefühlten Zügen zu nennen, obgleich auf der andern Seite nicht in Abrede gestellt werden kann, dass der in sein eignes wunderreiches Innre einsiedlerisch verschlossene

* Vier Hefte, neue Ausg. bei Schlesinger in Berlin.

Künstler hier und da mehr gethan haben mag, als die ursprüngliche Weise zu tragen vermochte; jedenfalls ein Werk, das jeder ächte Jünger sich auf das Innigste und Tiefste aneignen muss.

Wir beginnen nun bei dem Einfachsten. In Leistungen, wie jene Beethoven'sche, erblicken wir den Gipfel unsrer jetzigen Aufgabe, zu dessen Erreichung jedoch vielseitige Durchbildung erfodert wird. Eine ähnliche Leistung hat Beethoven an eignen Liedermelodien in seinem »Liederkreis an die ferne Geliebte« gegeben, in dem jeder Liedervers seine eigne, sinnigste und sprechendste Begleitung erhalten hat. Auch Liszt hat in ähnlichem Sinn und mit grossem Talent den Liederkreis, so wie andre Beethoven'sche Lieder und einige Lieder von F. Schubert für Pianoforte eingerichtet.

Uebrigens wollen wir in der Regel das Pianoforte als begleitendes Instrument annehmen und darauf sehn, dass die Ausführung auf demselben nicht blos möglich, sondern auch nach Verhältniss der Leichtigkeit unsrer Aufgabe nicht zu schwer sei.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Auffassung der Melodie.

Das erste Geschäft bei der Bearbeitung eines Volksliedes ist die Bestimmung einer festen Tonart; denn im Volksleben wird, wie sich von selbst versteht, ein solches Lied bald in dieser, bald in jener Tonhöhe gesungen, wie es dem Sänger eben mundrecht scheint.

1. Berücksichtigung der Stimmregion.

Bei dieser Wahl ist vor Allem auf angemessene Lage der Töne für die Singstimme zu sehen. Das Volkslied soll seinem Ursprunge wie seiner Bestimmung nach von Vielen gesungen werden können, darf also den gewöhnlichen Tonumfang nicht überschreiten, weder nach der Höhe noch nach der Tiefe zu weit gehn. Obgleich ein absolutes Tonmaass hier nicht gegeben werden kann, da das Volk seine Lieder nach eigner Stimmung bildet und mancher Stamm (namentlich südliche und Bergvölker) tonreicher singt, als andre: so wird man doch wohl thun, sich möglichst innerhalb der Dezime *d* und *f* zu halten, eine Tonreihe, die den hohen Stimmen bequem und den tiefern wenigstens erreichbar ist.

2. Karakter der Tonarten.

Hiernächst kommt viel auf den Karakter der Tonart an, die man wählt. Wer mit unbefangnem und empfänglichem Sinne Musik

hört und ausübt, der ist inne geworden, dass die verschiednen Tonarten — abgesehen von Höhe und Tiefe und abgesehen davon, dass einige auf dem und jenem Instrumente mehr helle und klangvolle Töne haben als andre (z. B. die Tonart *D* dur auf der Geige die blossen, stärker und heller erklingenden Saiten) — einen verschiednen Karakter, bald heissere, bald kühlere, bald trübere und weichere, bald hellere und festere Stimmung an sich haben und auf den Hörer übertragen, obgleich der Grund dieser Erscheinung noch nicht aufgedeckt ist*. Hat man nun diesen Karakter der Tonarten wahrgenommen, so versteht sich von selbst, dass man wo möglich (wenn die Stimmlage es irgend erlaubt) für jedes Lied die Tonart wählen wird, deren Karakter mit dem des Liedes am besten übereinstimmt.

So wichtig nun auch dieser Punkt hier und überall für den Komponisten ist, so halten wir doch für gut, über den Karakter der Tonarten in diesem Werke nichts Näheres mitzutheilen, sondern die Auffassung desselben einstweilen dem unmittelbaren Gefühl jedes Einzelnen zu überlassen. Denn erschöpfend und (so viel wie möglich) begründend könnte diese Angelegenheit hier doch nicht erörtert werden und in der Weise einzelner Andeutungen ist besonders von unsern Musik-Aesthetikern so viel Halbwahres und Ganzfalsches ausgesprochen worden, dass jede nicht tiefer gehende Untersuchung die phantastische Masse nur vergrössern und den Jünger zu Träumereien hinüberlocken könnte, während uns nichts näher am Herzen liegt, als ihn zu rüstiger That anzuführen. Dagegen werden wir in der Musikwissenschaft Gelegenheit und Verpflichtung haben, auf diesen Gegenstand zurückzukommen; einstweilen enthält die allgemeine Musiklehre wenigstens einige Andeutungen darüber.

Zweiter Abschnitt.

Ueberblick der Mittel.

Die eigentliche Thätigkeit des Tonsetzers beginnt nun erst mit der Festsetzung der Modulation und Harmonie und der Begleitungsform. Hier gelten zwar dieselben Grundsätze, die uns bisher geleitet haben; aber in zweierlei Hinsicht müssen wir weiter gehn, als im Choral.

Erstens sind in der Regel die Volkslieder im Karakter und Inhalt bestimmter von einander unterschieden, als die Choräle unter einander,

* Dies letztere war die Veranlassung, die den so verdienstvollen und scharfverständigen, dem Feinern und Tiefern aber weniger offnen Gottfried Weber zum Leugner und Bekämpfer der ganzen Erscheinung machte. Sein Gegenbeweis zeigt nur, dass der Verstand den Grund der Sache nicht fassen kann.

da in jenen alle menschlichen Zustände in ihrer reichsten Mannigfaltigkeit zur Sprache kommen, alle Empfindungen mit den eigensten, feinsten und schärfsten Zügen hervortreten, während im Choral Alles unter der gemeinschaftlichen Stimmung und Form der Andacht, und zwar der im christlichen Gemeinelied herrschenden, erscheint. Bei dem Choral konnten wir uns daher an einer Grundform der Behandlung, an einem allgemeinen Typus, der alle Choräle beherrscht, genügen lassen; bei den Volksliedern müssen wir aber nach der Stimmung eines jeden besonders fragen, — obwohl eine gewisse volksmässige Allgemeinheit auch hier sich herausstellt. Wie wechselnd und reich aber die in den Volksliedern laut werdenden Zustände sind, wird der, dem es noch nicht bekannt sein sollte, mit Ueberraschung erfahren, wenn er mit Sinn und Theilnahme eine Reihe von Volksliedern durchgeht. Wir empfehlen dazu vor Allen die Sammlung der »Deutschen Volkslieder« von Erk und Irmer*, ferner den »Deutschen Liederhort« von Erk**, eine wegen ihres reichen und gewissenhaft geprüften Inhalts musterhafte Sammlung, ferner »Braga,« eine Sammlung Volkslieder verschiedner Nationen von O. L. B. Wolff***, von reichem und theilweis sehr interessantem, hin und wieder aber nicht zu verbürgendem Inhalte, nur leider einer oft unlöblichen musikalischen Behandlung. In beiden Sammlungen findet auch der Kompositionsschüler reichlichen Bildungsstoff.

Zweitens haben wir bei den Chorälen, gemäss ihrer andächtigen Fassung und der eben daher rührenden Gleichmässigkeit des Rhythmus, gleichmässige Harmonievertheilung, — in der Regel auf jeden Takttheil (jede Silbe) einen Akkord, — angemessen gefunden, und, um nicht in dieser Gleichmässigkeit eintönig und matt zu werden, die Akkordfolgen energisch, die Stimmen gesangreich auszubilden getrachtet. Das Alles ändert sich bei weltlichen Gesängen durchaus. Die Mannigfaltigkeit des Inhalts und der in ihnen herrschenden Stimmungen hat vor Allem bewegtern und mannigfach wechselnden Rhythmus nach sich gezogen und damit die Melodie bestimmter karakterisirt. Es kann daher von jener gleichmässigen Vertheilung der Akkorde, die im Choral Regel war, hier nur noch ausnahmsweise die Rede sein; die Harmonie hat nicht mehr die Obliegenheit, durch Mannigfaltigkeit und besondre Kraft für die Einförmigkeit des Rhythmus zu entschädigen; sie will gar nichts Anders, als den Gesang des Liedes unterstützen, die begleitenden Stimmen ordnen sich der Liedweise ganz unter. — Auch ein Theil der neuern katholischen Andachtlieder schliesst sich dieser Gestaltungsweise an.

---

* Berlin, Plahn'sche Buchhandlung.

** *Bei* Enslin in Berlin 1856.

*** *Bei* Simrock in Bonn.

Wir müssen daher bei der Behandlung solcher Melodien vor Allem

1. das Maass der Harmonie

bestimmen. Aber nach welchem Gesetze? — Nach einem für uns schon begründeten.

Schon S. 274 haben wir die Akkorde als Räume ansehn gelernt, innerhalb deren sich die Stimmen (also auch die Hauptstimme) bewegen. Gehen wir nun von einem Akkorde zu einem andern fort, so heisst das nichts anders, als: die Stimmen (die Hauptstimme) begeben sich aus einem Raum in einen andern. Dies ist in jedem Fall ein bedeutenderer Schritt, als wenn die Bewegung innerhalb eines einzigen Raumes (Akkordes) bleibt.

Dessgleichen haben wir (S. 234) die verschiednen Tonarten, durch die wir in einem Tonstücke gehn, als Räume, — aber als grössere und wichtigere, bedeutsamer unterschiedne angesehn.

Es ist also klar, dass wir jeden Schritt in einen andern Raum als einen wichtigen Moment im Ganzen empfinden, der den Inhalt des einen Raumes von dem des andern mehr oder weniger entschieden trennt. Mithin müssen wir in der Regel

> die zusammengehörigen Töne der Melodie auch soviel wie möglich in einem harmonischen oder modulatorischen Raume zusammenhalten.

Welche Töne aber zusammengehören, das entscheidet zunächst die rhythmisch melodische Konstruktion des Liedes.

Untersuchen wir zuvörderst die Melodie des allbekannten englischen Volksliedes.



Die Aehnlichkeit des ganzen Baues (auch im zweiten Theile) lässt leicht erkennen, dass die Melodie aus lauter Abschnitten von je zwei Takten besteht. Wollen wir diesen Gang der Weise auf das klarste und einfachste herausstellen, so müssen wir, — da nicht alle sechs Töne jedes Abschnittes sich unter einen Akkord fügen wollen, — wenigstens mit einem harmonischen Ruhepunkte den Schluss jedes Abschnittes bestärken. Dies würde eine Begleitung, wie die hier bei *a* stehende,



veranlassen, an der man (obgleich gewöhnlich anders und, wie wir sehn werden, besser begleitet wird) unsre Regel bewährt, den rhythmischen Bau der Melodie verdeutlicht und unterstützt finden wird; der zweite Ton im zweiten und vierten Takt ist als Durchgang behandelt; im Wesentlichen dasselbe wäre der Fall, hätten wir diese Takte so wie bei *b* ausgeführt.

So viel zur ersten Veranschaulichung der Regel.

Nun aber ist sogleich einleuchtend, dass

1. oft mehr als eine Art der Raumabtheilung stattfinden kann,
2. das Bedürfniss, die Abschnitte der Melodie zu unterstützen, nicht immer gleich dringend ist.

So hätten wir z. B. in der vorigen Melodie die beiden ersten Töne des ersten und dritten Taktes, wie auch die drei Töne des fünften in einen Akkord (*g-h-d* und *d-fis-a-c*) fassen können; aber umgekehrt hätte uns auch frei gestanden, die Töne des zweiten und vierten Taktes zwei oder drei Akkorden zuzuertheilen. Die Entscheidung hängt hierin vom Karakter des Liedes und unsrer besondern Absicht bei der Bearbeitung ab; stets wird sich aber zeigen:
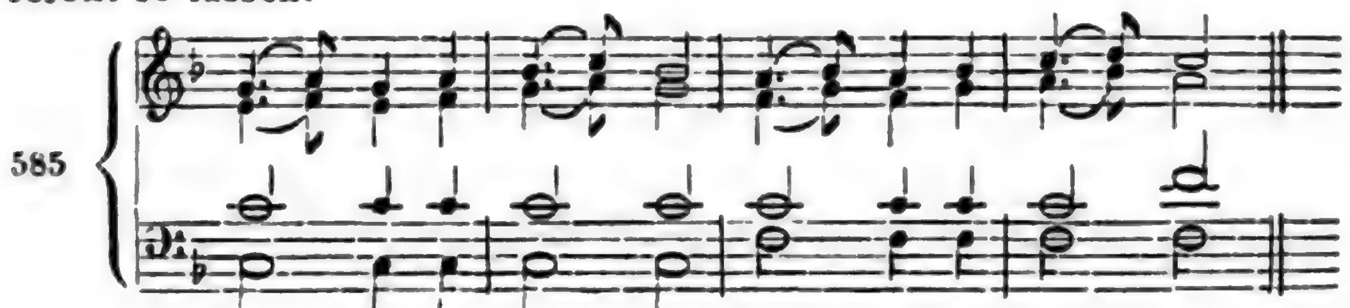
> dass das Lied sich um so gewichtiger zeigt, je mehr Akkordwechsel wir eintreten lassen, und um so leichter und beweglicher, je mehr Töne wir unter wenige Akkorde zusammenfassen.

Kehren wir nun auf unser Lied zurück, das der feierliche Nationalgesang der Briten und in gleicher Bedeutung auf Preussen übertragen worden ist: so zeigt sich obige Behandlung zwar klar und einfach, aber nicht dem Gewicht eines solchen Gesanges entsprechend. Angemessener wäre diese,
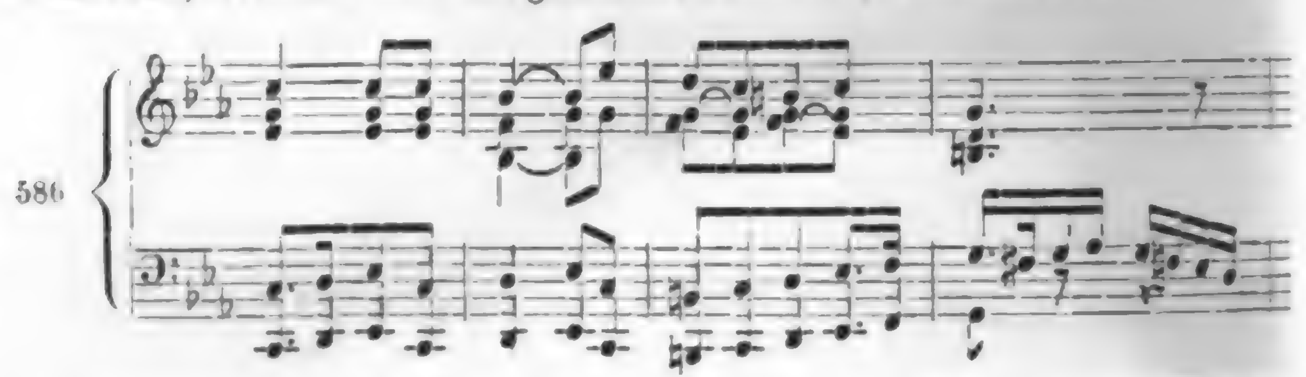


oder eine ähnliche Behandlung, die jedem Tone des Liedes akkordischen Nachdruck gäb' und den Bass schon zu einem eignen Gesang erhübe.

In ähnlicher Weise wäre das sanfte italienische Fischergebet (Beilage XXVI, 1) »O sanctissima« zu behandeln. Der zweite und vierte Takt würde am besten auf Einem Akkorde verweilen, der Ton *b* also Durchgang werden. Den Anfang des zweiten Theiles würden wir vielleicht so fassen.
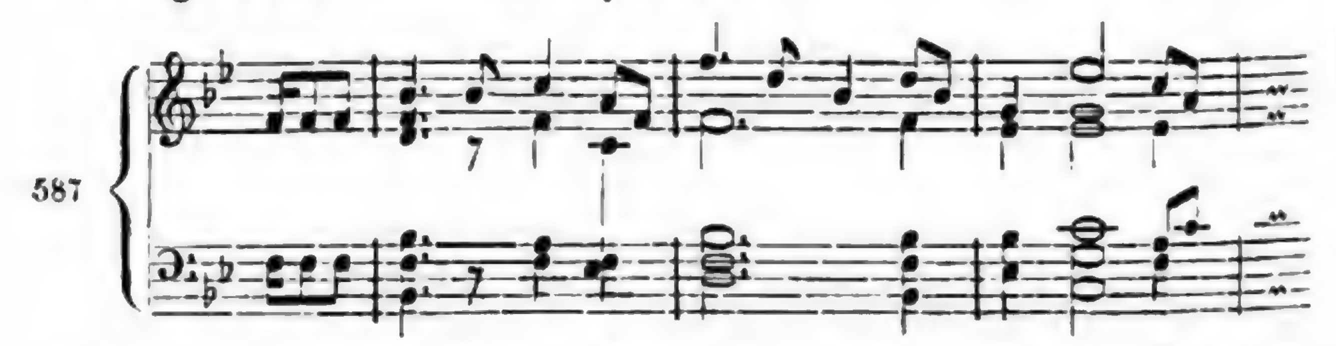


Im ersten Takte wechseln die Dreiklänge auf *c* und *f*, dessgleichen im letzten die auf *f* und *b*; es geschieht über ruhenden Unterstimmen, so dass jeder Takt als engverbundne Masse auftritt.

Dem trotzig und verwogen pochenden Bourbonenliede, »Vive Henri quatre«, vor der Revolution Nationalgesang der Franzosen (es ist eins ihrer karaktervollsten Lieder) würde weder die Stille jenes italischen, noch die sanfte Feierlichkeit des deutsch-englischen Gesangs zusagen; man müsste die fremdartige (nach dem Aeolischen hinüberweisende) Melodie mit energischen Akkorden, vielleicht so —



befestigen, während die glänzend enthusiastische Marseillaise für ihren schwunghaft fortreissenden Rhythmus —



nur der einfachsten Harmonisirung bedarf und durch jede Zuthat nur belästigt würde. Auch das unschuldvolle Liedchen (Beilage XXVI, 3) könnte kaum andre als die einfachste Begleitung vertragen, und zwar in weit leichterer, zarterer Darstellung, als die vorhergehenden Nationalgesänge. Ueberhaupt ist den meisten Volksliedern die einfachste Behandlung in der Regel auch die gemässeste.

Nächst dem Akkordreichthum kommt

2. die Zahl der Begleitungsstimmen

in Betracht. Je mehr Begleitungstöne wir verbinden, desto voller, schwerer wird die Masse der Begleitung; je weniger Begleitungsstimmen wir brauchen, desto leichtbeweglicher und zarter wird das Ganze*.
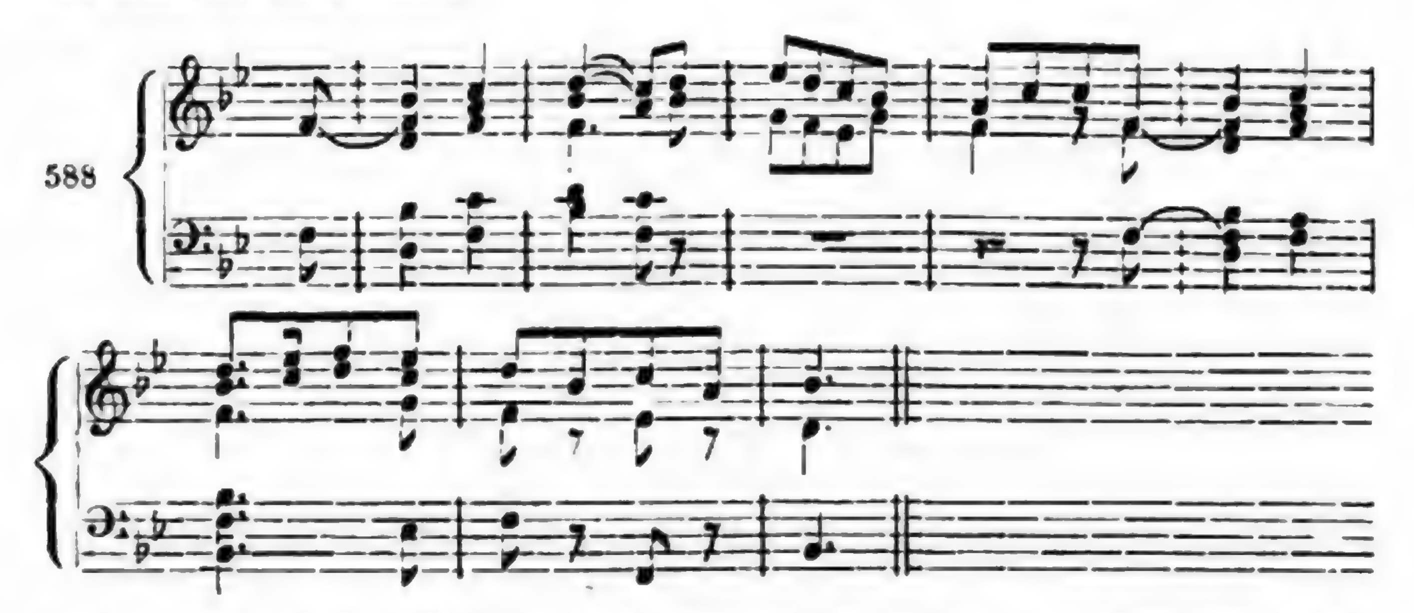
Nach dieser ohne Weiteres einleuchtenden Bemerkung können wir für jede besondre Aufgabe das rechte Maass der Begleitung schon

* Es versteht sich, dass hier von dem besondern Inhalte der Harmonie, der in sich selbst bald fremder und schwerer, bald vertrauter und leichter sein kann, von dem Unterschiede der Betonung (forte und piano) und der Instrumente oder Stimmen ganz abgesehen wird.

ziemlich sicher treffen; leichte, unschuldig klare, oder rasch bewegte Weisen werden besser zwei- oder dreistimmig, — ernstere, gewichtvollere besser vier- oder fünfstimmig dargestellt. Das zuletzt erwähnte Lied wird viel angemessener zweistimmig in der bei der Naturharmonie gelernten Weise, — die in No. 583 und 586 angeführten Lieder werden besser vierstimmig, auch wohl mit Verdopplung des Basses, dargestellt. Der bei No. 585 betrachtete Gesang wird in seiner sanften Feier am wirkungsvollsten von einem vierstimmigen Chor gesungen; er liesse sich auch dreistimmig, weniger genügend zweistimmig darstellen; den fünfstimmigen Satz würden wir für die stille Weise schon überladen finden. Ueberhaupt möchte bei der Beweglichkeit und dem frischen Rhythmus der meisten Volkslieder selten eine mehr als vierstimmige Begleitung wohlgerathen sein.

Bisher haben wir nur überlegt, welche Stimmzahl für dieses oder jenes Lied im Allgemeinen angemessen sei; nun treten hauptsächlich noch zwei Betrachtungen hinzu, deren wir bei den Chorälen nicht bedurften.
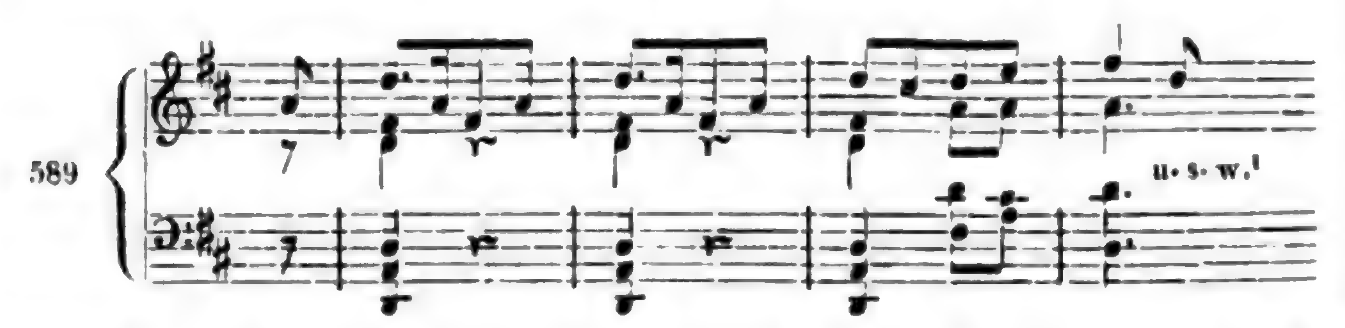
Erstens werden wir bald gewahr, dass in ein und demselben Liede bisweilen ein Theil oder Abschnitt stärker als der andre betont und dadurch als der hauptsächliche oder stärkere, heftigere u. s. w. ausgesprochen sein will; bald giebt der Text des Liedes, bald der musikalische Inhalt und Gang hierzu Anlass. Den Gegensatz der schwächern oder sanftern und der stärkern oder festern Partien können wir nicht allein durch den blos mechanischen Wechsel von forte und piano, oder durch die Behandlung der Harmonie, sondern auch — und oft am glücklichsten, oft einzig nur — durch den Wechsel von Mehr- und Minderstimmigkeit darstellen. So könnte das in der Beilage XXVI, 4 mitgetheilte Lied vollgriffiger bei den längern, schonender und leichter bei den kürzern Noten



begleitet werden. Wir wollen übrigens des in No. 186 gegebnen Beispiels gedenken und den so wirksamen Wechsel in der Regel nicht anders, als mit dem Eintritt neuer rhythmischer Abschnitte oder Glieder

unternehmen. — Bei den Chorälen würde derselbe Wechsel möglich und bisweilen von Wirkung sein; meistens ist er aber ganz unnöthig, da es zunächst auf den Ausdruck des von der Stimmzahl unabhängigen typischen Karakters der Choräle im Allgemeinen ankommt, und bei dem gleichmässigen Gang dieser Gesänge Modulation und Stimmführung fast alleinige Rücksicht fodern.

Zweitens bedienen wir uns besonders bei weniger vollklingenden, oder für Unterscheidung des forte und piano ungünstigen Instrumenten (wie Pianoforte und Orgel), oder endlich zu einem besonders kräftigen Ausdrucke der Vielstimmigkeit für einzelne Schläge, während im Uebrigen mit einer oder zwei Stimmen fortgegangen wird. So könnte das bekannte Soldatenlied durch dergleichen Vollgriffe, —



die ihm gebührende energische Betonung erhalten. In solchen Fällen richtet sich der Wechsel zwischen Viel- und Wenigstimmigkeit entweder nach dem rhythmischen Bau oder den Accenten, die der besondre Ausdruck des Textes oder der Melodie fodert; weitere Anleitung scheint überflüssig.
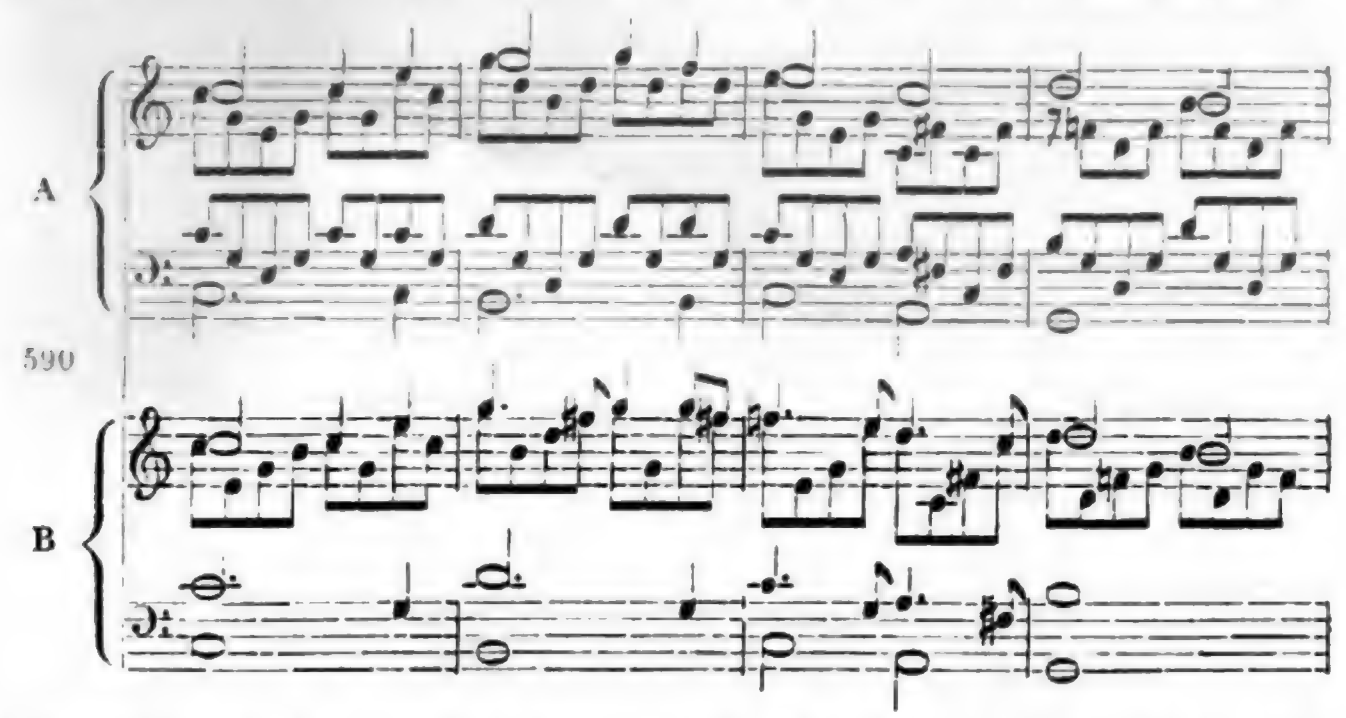
Uebrigens geht man auch bisweilen auf weniger Stimmen zurück, um eine besondre Stelle leichter spielbar zu machen. So haben wir in No. 586 Takt 4 im Basse die Oktaven-Verdopplung aufgegeben, um die linke Hand in ihrer Lage zu lassen. Sie wird nun ihren Gang leichter und wirkungsvoller ausführen.

Hiernächst kommt bei den vielfältigen Stimmungen und Regungen der Volkslieder

3. die Form der Begleitung

in Erwägung. Bis hierher haben wir die Akkorde zwar in verschiednen Lagen u. s. w., aber in der Regel in gleichzeitigem Auftreten ihrer Töne verwendet. Allein eben dies hat jene schon bei den Uebungsmelodien wahrgenommene Schwerfälligkeit und Ungefügigkeit zur Folge, die dem ernstgehaltnen Gange des Chorals und der Gewichtigkeit seines Inhalts gemäss — oder nicht widersprechend sein mag, nicht aber dem bunten Reichthum, den die Volkslieder, gleich dem Volksleben selbst, vor uns ausbreiten. Hier bedürfen wir neben dem ruhigen, gleichmüthigen, gewichtvollen Einhertritt einfacher Akkordfolgen aller Arten von Tonbewegung, von den leichtbeweglichsten bis zu den reichsten und inhaltvollsten.

Die Mittel dazu sind bereits in unserm Besitze. Von S. 151 her kennen wir die rhythmische, von S. 178 her die harmonische Figuration, von S. 287 her haben wir Durchgänge und Hülfstöne einmischen gelernt; alle mit diesen Mitteln unternommenen Uebungen sind Vorübungen und Zurüstungen zu unsern jetzigen Aufgaben, namentlich die S. 300 an einer Uebungsmelodie unternommenen. Blos um nochmals an das dort Erlernte zu erinnern, mögen hier noch zwei Darstellungsweisen der Melodie No. 422 (nur der ersten Hälfte) Raum finden, —



die erstere (*A*) in reiner harmonischer Figuration, die andre (*B*) mit Einmischung einiger Hülfstöne, beide von sehr einfach fliessender Rhythmik. Die Reihe solcher Darstellungsweisen ist schlechthin unendlich zu nennen; die hier, so wie die früher gegebnen, sind weder die einfachsten, noch bilden sie eine Reihe stetig fortschreitender Entwickelung, oder haben gar den Anspruch, als etwas Neues aufzutreten. Sie sollen vielmehr die Nacharbeitenden an unzählige ähnliche Formen erinnern, die jedem Musikübenden schon aufgestossen sein müssen. Neues ist ohnehin auf diesem Gebiete schwerlich zu finden, wenn man nicht in verzweifelter Originalitätssucht da und dort durch Verzerrung des Naturgemässen und Ueberbürdung des Fasslichen und Angemessenen doch noch einen Schlupfweg oder eine ätzendere Wendung und dergleichen herauszwingt. Es kommt aber hier und überall in der Kunst gar nicht auf diese äusserlichen Originalitäten und Neuheiten an, für die das Schicksal meist am günstigsten sorgt, wenn es sie unbemerkt vorüberführt. Die wahre Eigenthümlichkeit hat ihren Sitz im Karakter des Komponisten und in der Idee seines Werks, und die beste Darstellungsweise ist, die dieser Idee am gemässesten sich zeigt, gleichviel, ob ihre Formen schon dagewesen sind oder den Anschein der Neuheit haben.

Dritter Abschnitt.

Die kunstmässige Begleitung.

Jetzt finden wir uns vollkommen ausgerüstet für jede Art der Begleitung, die der Sinn unsrer Melodien irgend fodern mag; wir können ebensowohl die flüchtigste und fliessendste Begleitung in zahllosen Formen darstellen, wie eine feste und volle in lauter abgeschlossenen Akkorden. Unsre Aufgabe ist, aus allen Formen die dem Sinn der jedesmaligen Melodie gemässeste zu wählen. Diese gemässeste Begleitung nennen wir die kunstmässige.

Von hier ab genügen wenige Ueberlegungen. Die Mittel haben wir in Händen, ihre Anwendung geübt; es kommt, wie gesagt, nur darauf an, für jede besondre Aufgabe die rechten Mittel zu ergreifen, — zu beurtheilen:

> Welche Form der Begleitung, überhaupt der Darstellung für den Sinn jedes Liedes die geeignete ist.

Bei der grossen Aehnlichkeit, die viele der bisher betrachteten Formen mit einander haben, ferner bei den verschiedenartigen Auffassungen, die bei den meisten (wo nicht bei allen) Aufgaben möglich und statthaft sind, kann selten oder nie davon die Rede sein, eine einzige Form als allein und vor allen andern gerecht aufzuweisen; wohl aber lassen sich gewisse allgemeine Grundsätze durchführen, die überall auf die treffende Richtung hinweisen und vor Verirrung bewahren. Die Erkenntniss und Beherzigung dieser Grundsätze setzt voraus, dass der Schüler alle bisher aufgefundnen oder von ihm neu zu entdeckenden Formen mit sinniger Theilnahme aufgenommen und sich über ihren Inhalt wenigstens in den Grundzügen ein gewisses Bewusstsein erworben habe.

Wir sprechen hierüber blos das Allgemeine in den folgenden Sätzen aus, auf manches früher Bemerkte uns zurückberufend.

1. Am festesten, inhaltvollsten, freilich auch schwersten tritt eine durchaus akkordische Begleitung auf, wie wir sie in No. 583 gesehn haben.
2. Je reicher der Akkordwechsel, je mehr die Akkorde durch Vorhalte, Durchgänge u. s. w. in einander verwebt sind (wie wir schon bei den Chorälen, dann in No. 584 und 588 gesehn haben), um so mehr tritt dieser Karakter akkordischer Begleitung hervor; je sparsamer und milder der Akkordwechsel (wie No. 585), oder je mehr die Akkorde durch Pausen getrennt werden (wie No. 589), desto leichter wird die Begleitung.
3. Im Gegensatze zur akkordischen Begleitung steht die harmonische Figuration, deren Grundkarakter Beweglichkeit, Leich-

tigkeit oder Schwunghaftigkeit und ein lockerer gleichsam durchsichtiger Zusammenhang der Töne ist.
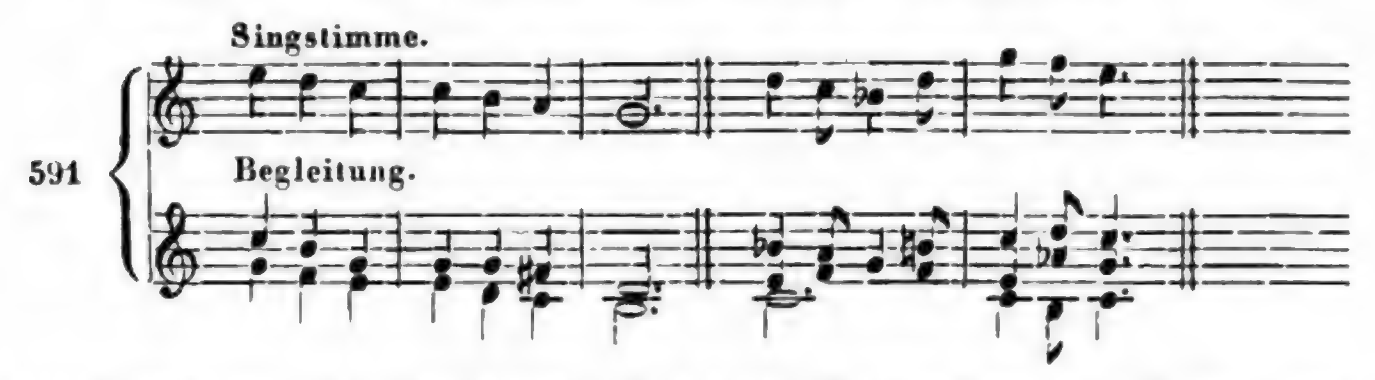
4. Je weiter die Töne auseinander liegen, je weiter die Figuren sich ausdehnen, je schneller die Bewegung ist, desto entschiedner tritt dieser Grundkarakter hervor; je mehr Stimmen an demselben gleichzeitig Theil nehmen, desto mehr nähert man sich wieder der Fülle und Festigkeit massenhafter Bewegung.

5. Durch eingemischte Durchgangs- oder Hülfstöne wird die Tonfolge harmonischer Figuration zusammenhängender, gefüllter, gleichsam melodisch gesättigt.

6. Je fester sich der melodische Zusammenhang einer Begleitungsstimme mittels der Durchgänge ausgebildet hat, um so bestimmter macht sie sich als selbständiger Gesang geltend, der den Antheil mehr oder weniger von der Hauptmelodie ab- und auf sich hinzieht; in höherm Grade, als blosse harmonische Figuration.

Nach diesen Beobachtungen, die jeder theilnahmvoll Musizirende leicht und sicher weiter bis in die einzelnen Gestalten verfolgen kann, wollen wir für jedes Lied dessen Inhalte gemäss unsre Begleitung bilden, erfoderlichen Falls zu Versen oder Theilen von abweichendem Inhalt auch in der Form der Begleitung wechseln, stets aber dahin trachten, der Stimmung des Liedes getreu zu bleiben, gleichviel, ob sie die einfachste Gestaltung fodert, oder reichere, oder eigenthümlicher gebildete.

Für die Form der Begleitung ist zuletzt noch der äusserliche Unterschied zu erwähnen, ob die Melodie gesungen oder mit der Begleitung vereint gespielt werden soll. Im erstern Fall ist es nicht nöthig, die Melodie zugleich in die Begleitung zu legen; wohl aber sollte man immer darauf sehn, dass die Begleitung schon für sich allein eine gewisse Befriedigung gewähre, dass sie wenigstens keine für sich allein widrig klingende Stellen, z. B. Quartenfolgen, zu denen die Singstimme die Sexte gäbe, unregelmässige Schritte in der Oberstimme, —
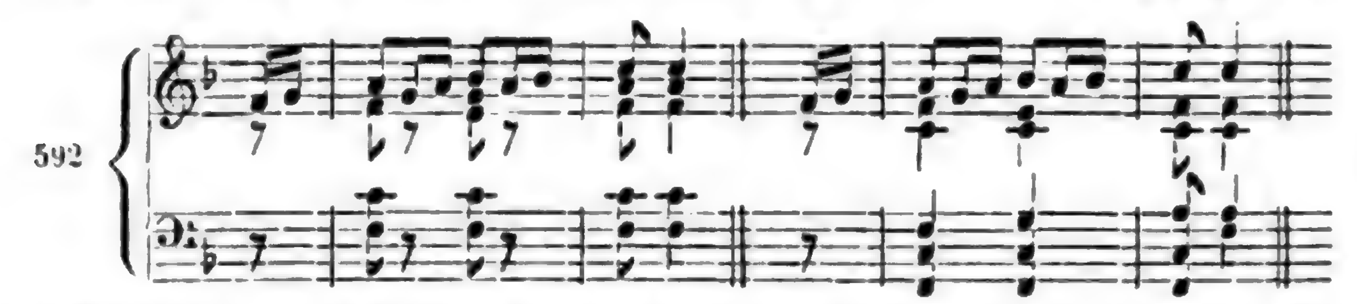


darböte; denn die Ergänzung, die solche Stellen durch die Singstimme erhalten, ist ungenügend, da die Verschiedenheit des Klanges diese von

der Begleitung stets unterscheiden lässt *. Doch diese Betrachtungen werden bei der Lehre von der Begleitung des Gesangs erschöpfender dargestellt werden. Hier fassen wir hauptsächlich die andre Weise der Behandlung in das Auge und verbinden die Melodie mit der Begleitung auf einem Instrumente, dem Pianoforte.
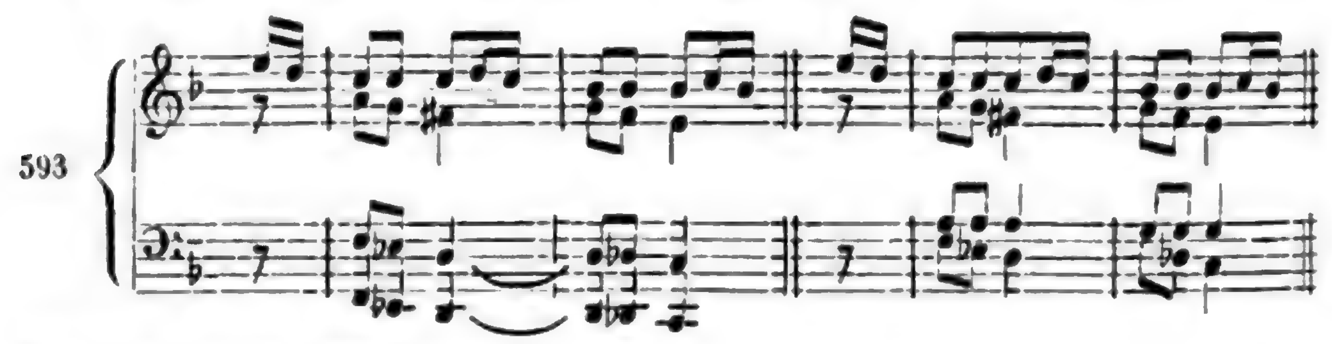
Versuchen wir uns nun zuerst an dem in der Beilage XXVI, 5 mitgetheilten Liede **, das in seiner einfachen Führung einem Beispiel zu unsern ersten Periodenbildungen ähnlich ist. So, wie es in der Beilage steht, wird es im Volke zweistimmig gesungen; nach der Einfalt seiner Weise und des Textes (ein junger Jäger liebt geheim und ohne Hoffnung die Tochter seines hohen Herrn) ist diese Darstellung auch ganz entsprechend. Sollte das Lied am Pianoforte begleitet oder ohne Gesang gespielt werden, so könnte man sich schon mit einfachen, den Rhythmus unterstützenden Akkorden, z. B.

592



befriedigen, man könnte die eine dieser Begleitungen zum ersten, die andre zu dem trübern und ernstern Schlussverse nehmen, und diesen im Nachsatze durch entwickeltere Harmonie, z. B.

593
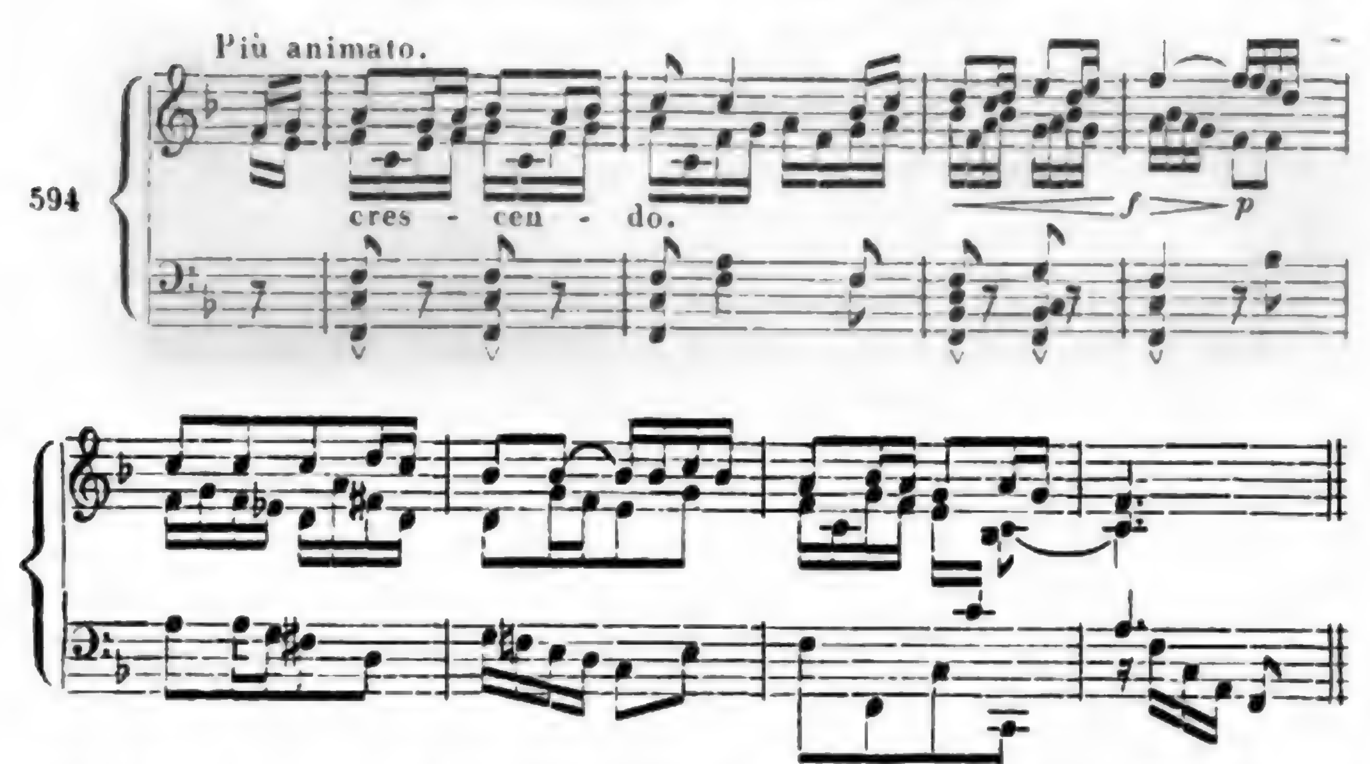


karakteristisch bezeichnen.

Sollte diese Begleitungsweise, vielleicht bei Wiederholungen, zu einfach erscheinen, wollte man von der verhaltnen Bewegung, die im Innern des Sängers waltet (und ihn eben auf die Vorstellung des sich aufschwingenden Falken leitet, die im zweiten Verse noch lebhafter hervortritt), wenigstens eine leise Andeutung geben: so könnte sich eine Mittelstimme bewegungsvoller gestalten. Dies ist hier geschehn, —
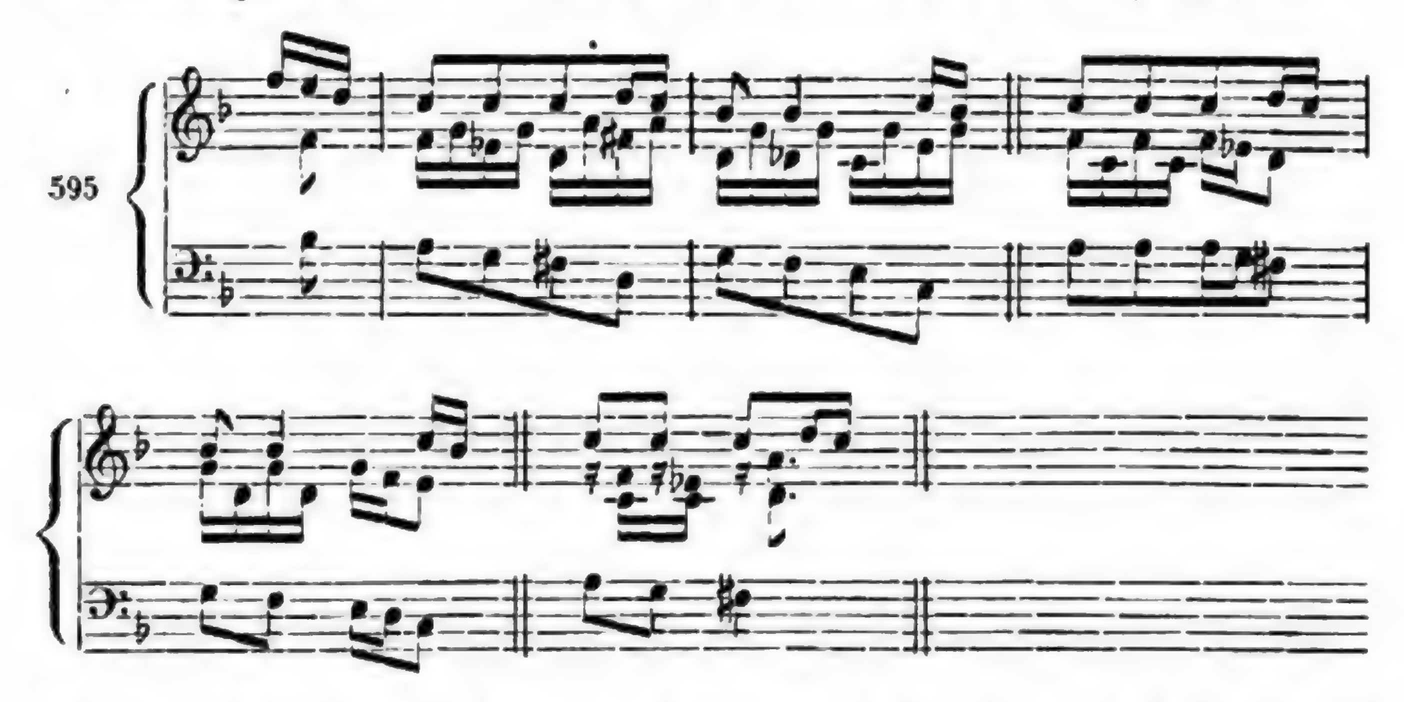
---

* Wenn die Begleitung dem bindungsvollen Streichquartett anvertraut ist, können Stellen, wie die zweite und dritte Stimme oben in No. 591 unbedenklich, ja bisweilen mit grossem Vortheile gesetzt werden.

** Erk's deutsche Volkslieder. Heft 1. No. 3.
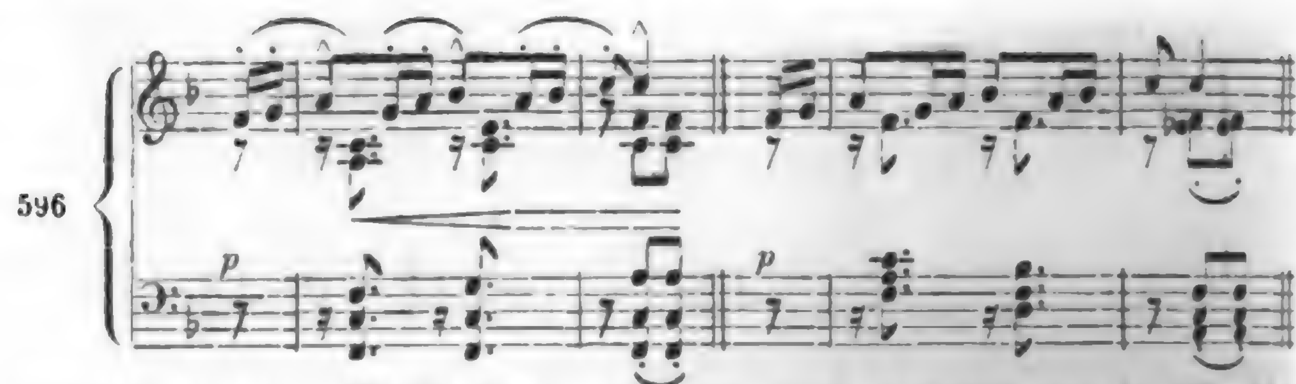


und zwar wieder in der einfachsten Weise. Das Motiv ist das der zweiten Stimme des Volksliedes mit der eingemischten Quinte des Akkordes; es wird mit dem Schlusse des Vordersatzes aufgegeben und kehrt andeutungsweise zuletzt wieder. Der Nachsatz hat sich von dem Motiv mehr losgemacht und verwebtere Stimmführung angenommen, die mannigfach anders und einfacher hätte werden können, z. B.
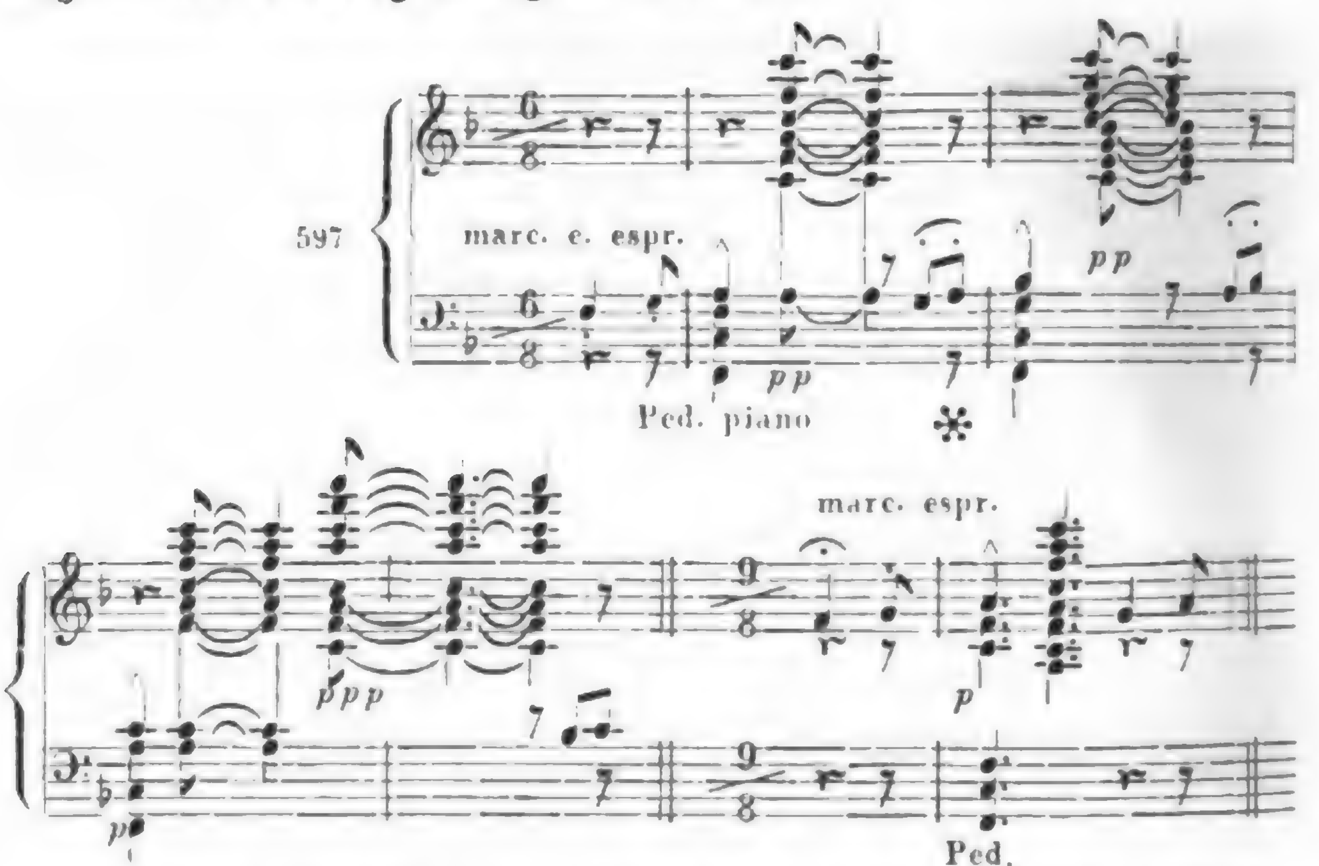


höchstens aber in der letzten Behandlung (oder einer ähnlichen) dem einfachen Karakter des Volksliedes noch einigermaassen nahe bleibt. Der Bass mit den übrigen Unterstimmen unterstützt Anfangs mit vollerm Klang die Melodie und die bewegte zweite Stimme, nachher nimmt er am Gewebe Theil.

Denken wir uns eine dieser Darstellungen für den zweiten Vers verwendet, so könnte der dritte ähnlicher der zuerst gezeigten Fassung (No. 592), aber erregter und gespannter, vielleicht so



gesetzt werden. Wollten wir uns aber noch weniger wie in No. 594 an den Karakter des Volksthümlichen halten, sollte die Melodie gleichsam wie eine Erinnerung vorüberschweben: so könnten wir sie von begleitenden Anklängen umgeben lassen, —
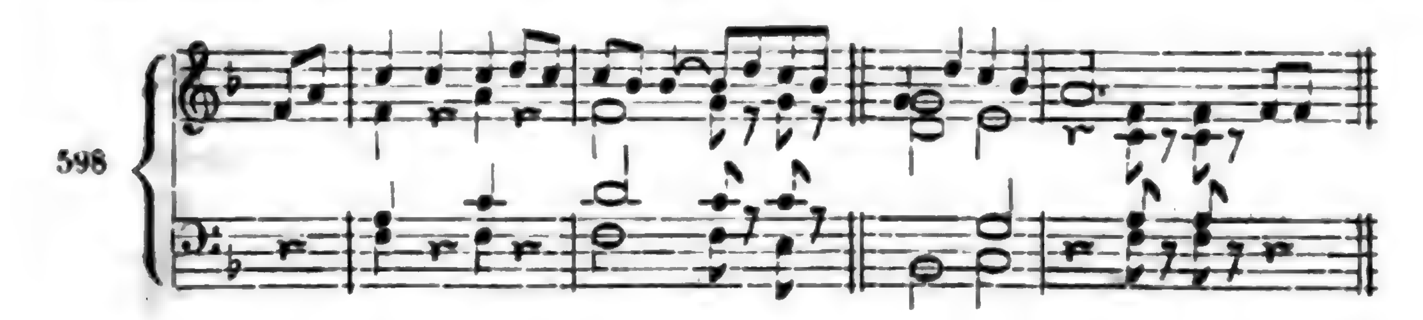


(in welchen Formen Liszt sich ausgezeichnet sinnreich bewegt)* und was dergleichen entlegnere oder einfachere und näher liegende Gestaltungen mehr sind, die, auch nur einigermaassen reicher auszubeuten, nicht dem Lehrbuche, wohl aber dem Schüler obliegen kann, der hier sehr bald inne werden wird, wie unendlich viel ein musikalischer Gedanke durch die ihn tragende Form gewinnen (freilich auch verlieren!) kann und wie vielseitige Beziehungen und Vorstellungen sich an ein und denselben Gedanken, an eine noch so einfache Melodie
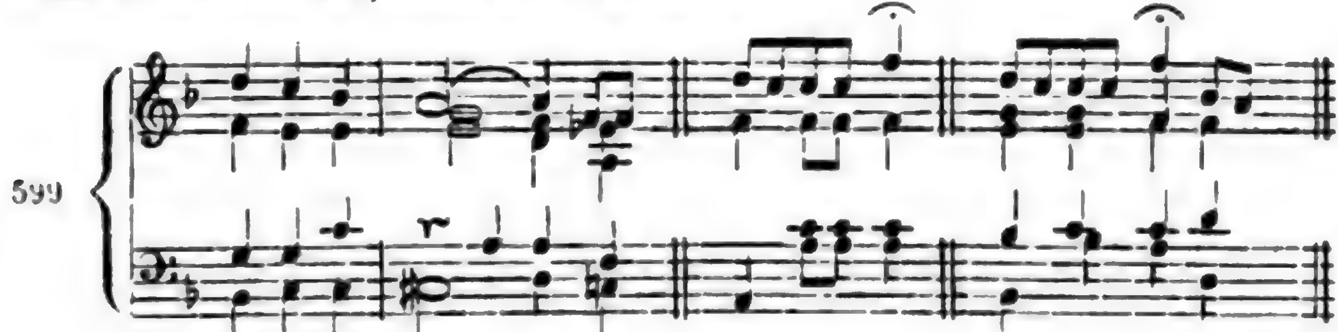
---

* Der Verf. erkennt dies um so freudiger an, da er nicht im Stande ist, sich mit der Kompositionsweise des ausserordentlichen Virtuosen, in mancher andern Weise einverstanden zu erklären, wie tiefe Blicke und Züge ihm auch in seinen Kompositionen vergönnt worden, Züge voll Originalität und Wahrheit, Zeugnisse höchster Begabung und Energie. Dies, um Missverständniss bei dem Lernenden zu verhüten. Von Jedem das Gute erkennen, — das sei unser freudig Streben.

knüpfen lassen. Dies wenigstens anzudeuten, sind wir (wie schon erwähnt) gern über das Bedürfniss unsers Liedchens hinausgegangen.
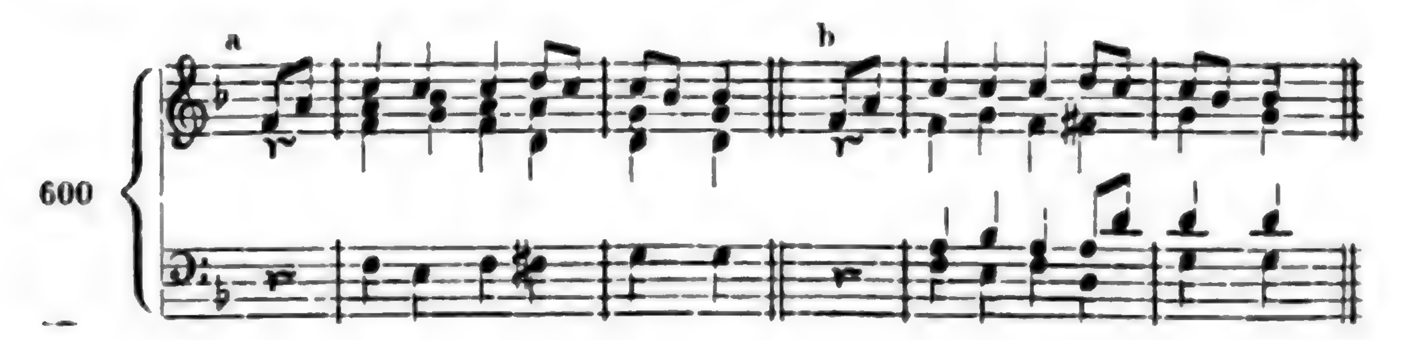
Zuletzt werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf das letzte Lied in der Beilage, aus derselben Liedersammlung; es tritt in reicherer Ausbildung auf, als das vorige, und lässt, so einfach es ist und so einfältig und gerade das Gefühl schon in den Versen zur Aussprache kommt, in Hinsicht auf Harmonie mehr als eine Behandlung zu. Vornehmlich fallen hier zwei Punkte in das Auge; der Halt im dritten Takt vom Ende und zwei Takte früher der unvollkommne Schluss des zweiten Theils, — denn das Weitere ist nur veränderte Wiederholung desselben; beide Anhalte haben ein und dasselbe Gefühl zur Sprache zu bringen. Man kann sich an diesen Stellen wie im ganzen Verlaufe des Liedes der einfachen Melodie anvertrauen, die gar nicht darauf ausgeht, das tiefere Gefühl auszutönen, sondern dies dem Ausdrucke des Sängers und dem ergänzenden Mitgefühl des Hörers überlässt. Dann würde das Ganze in dieser —
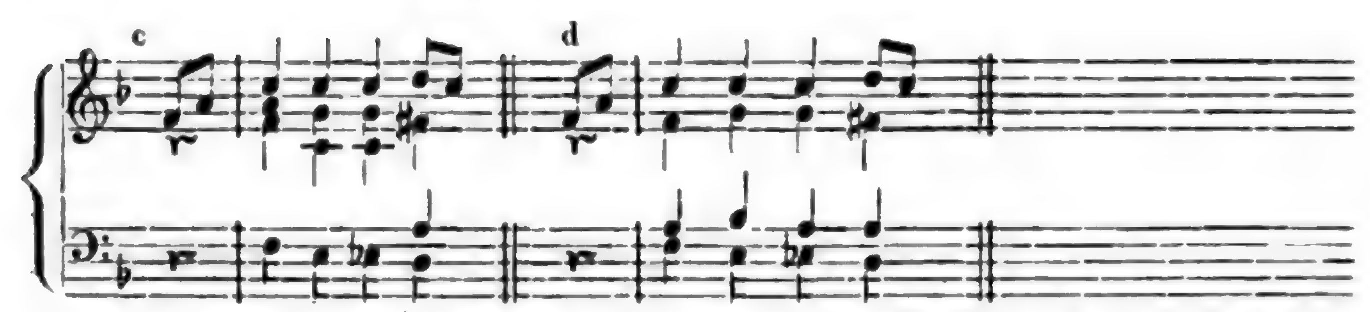


oder einer ähnlichen Weise zu behandeln sein. Oder es könnte dem Sinnen und Verlangen, das sich in jenen beiden Stellen gleichsam unwillkürlich verräth, schon die Harmonie
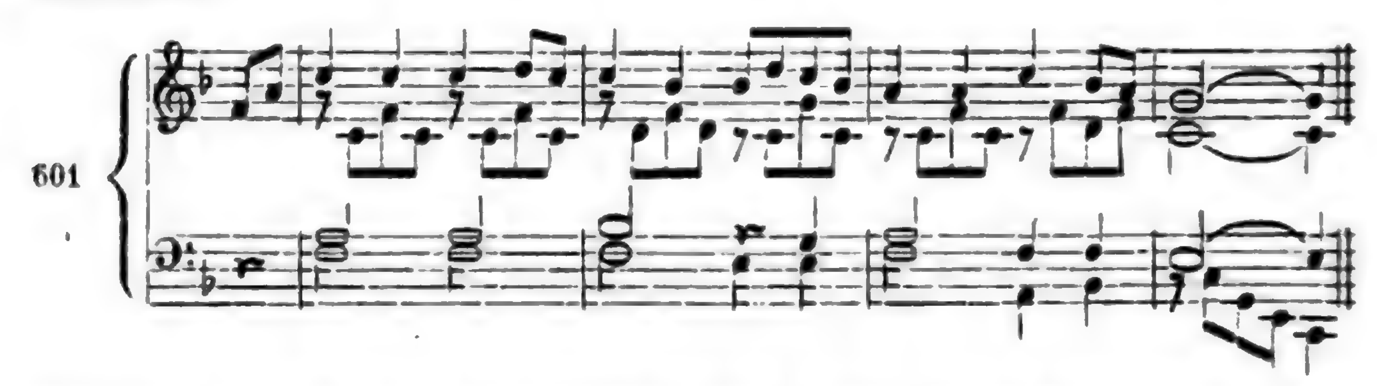


sich anschliessend bilden. Kaum so viel, gewiss nicht mehr, oder reichere oder fremdere Harmonie würde die einfache Weise vertragen. Oder wollte man wagen, den Anfang so —
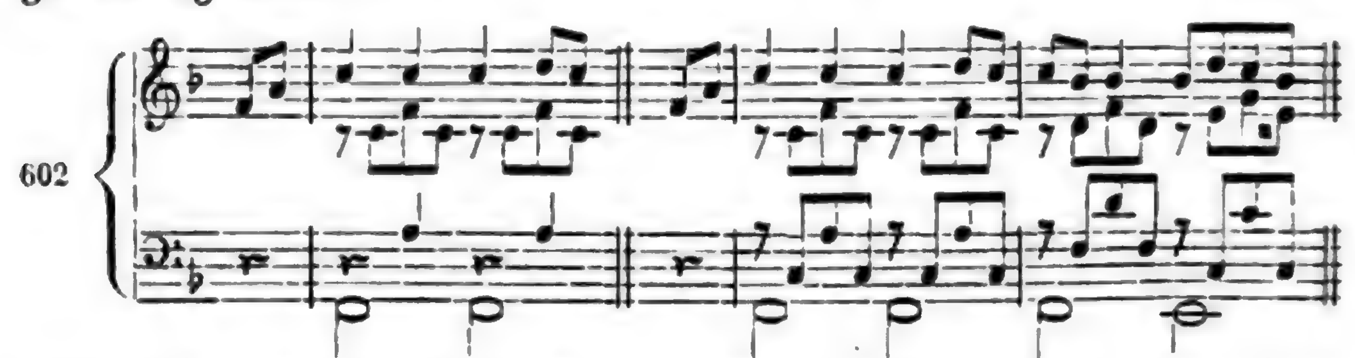




zu harmonisiren? Es würde zu unstät, zu beladen und anspruchsvoll erscheinen; der letztere Tadel träfe besonders die im Vergleich mit der einfachen Melodie fast peinlich-ängstlichen chromatischen Bassgänge. Wir würden vielmehr, wenn über die Behandlung in No. 598 hinausgegangen werden müsste, sanftbewegte Figuration zu einfacher Harmonie —



vorziehn, sie vielleicht zu einem spätern Verse weiter und durchsichtiger oder gefüllter —



ausbreiten. Bei erregterer Stimmung könnte sich auch die Darstellung beweglicher, wie hier —



bilden. — Die weitern Untersuchungen und Ausführungen können dem Fleisse des Schülers überlassen bleiben.

Zugabe.

Das figurale Vorspiel.

Schon S. 119 haben wir einen flüchtigen Blick auf das Vorspiel geworfen, mit dem eine Musik für die Singenden oder Zuhörenden eingeleitet werden kann. Damals gestaltete sich freilich unser Vorspiel noch sehr dürftig aus den wenigen eben in Besitz genommenen Akkorden; und wenn wir späterhin auch deren immer mehr gewannen, immer vollere Harmoniegänge bilden konnten, so hatten wir doch über die Einförmigkeit und Trockenheit unsrer ersten Versuche (No. 137 und 138) nicht hinauskommen können bis zur Auffindung der harmonischen Figuration mit oder ohne Beimischung der Durchgänge und Hülfstöne. Daher lohnte es nicht eher, als jetzt, der Mühe, auf diesen Gegenstand zurückzukommen. Auch hier kann er nicht vollständig behandelt werden; wir können uns hier nur auf

die unterste Form des Vorspiels

einlassen; die höhern, ausgebildetern Formen werden später zur Betrachtung kommen. Selbst die unterste Form ist kein nothwendiges Glied der bisherigen Lehre, sondern nur eine — zwar entbehrliche, aber leicht erlangbare Zugabe.
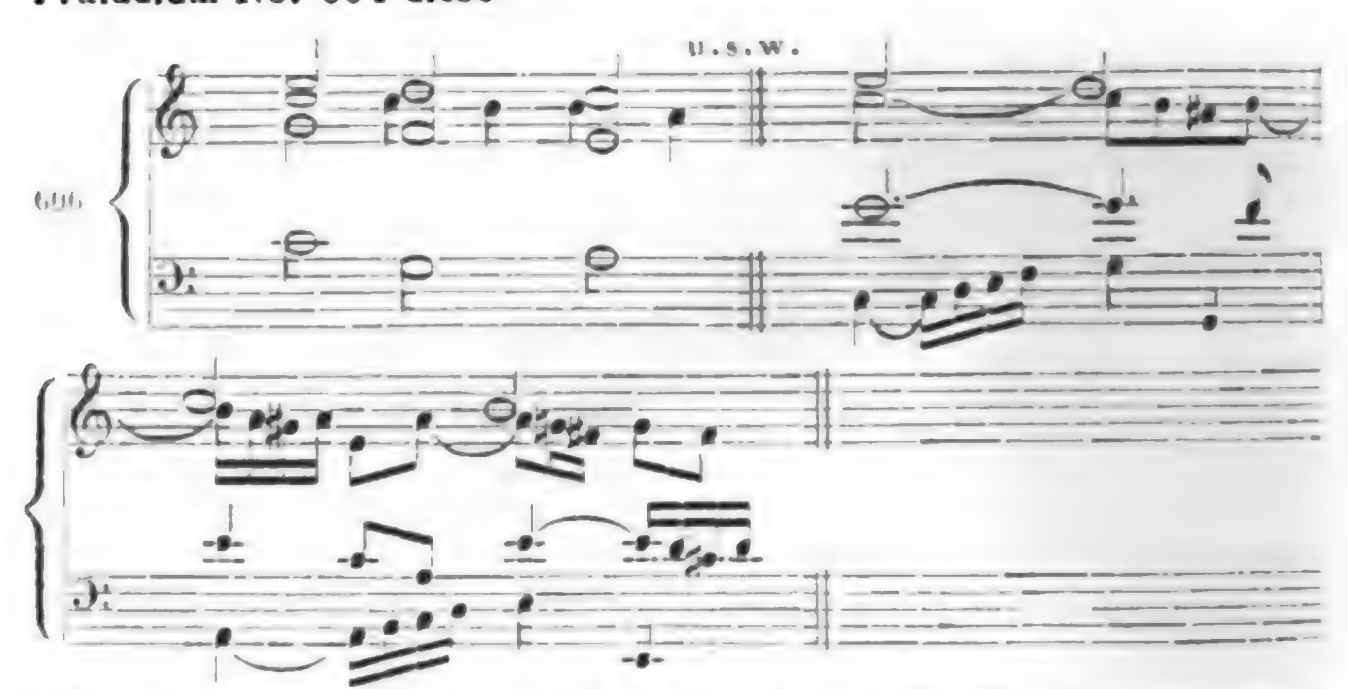
Das Vorspiel soll zunächst in die Tonart der folgenden Musik einführen, indem es dieselbe andeutet, oder durch die wesentlich nöthigen Harmonien feststellt, oder neben den nöthigen Harmonien noch andre der Tonart zugehörige, oder endlich sogar auch fremde, etwa die der nächstverwandten Töne, hinzufügt. Dies wissen wir schon von S. 119 her; die oben angeführten Harmoniefolgen, jede andre zu einem bestimmten Abschluss geführte, z. B. No. 134 getreu oder verändert, aber mit einem Schlusse versehen, —



oder die hier blos in beziffertem Bass angedeuteten —

oder aus der Beilage No. XV einige dort zu andrer Uebung angegebne Sätze, bieten uns also geeignete Beispiele zu rein akkordischen Präludien.

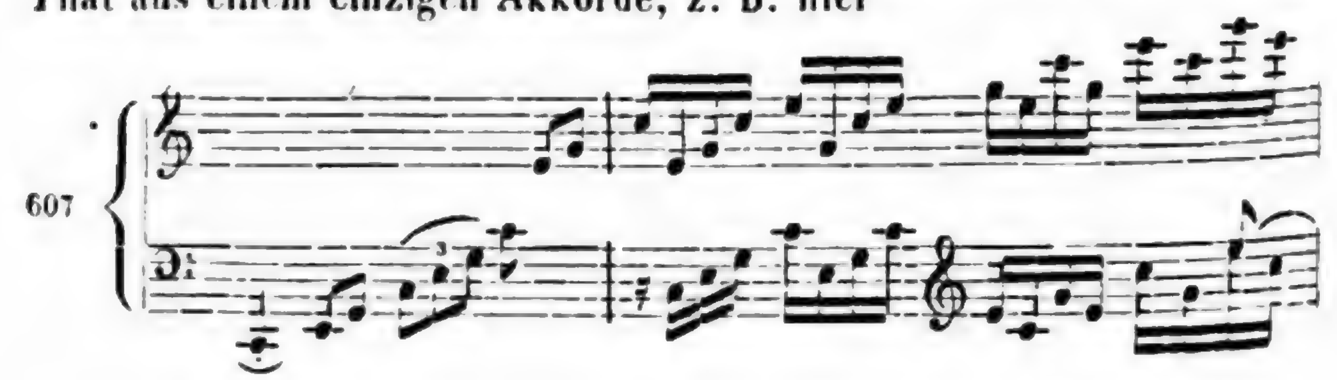
Dergleichen Sätze haben wir später durch Vorhalte und Durchgänge fester und gesangvoller ausbilden gelernt; wir können also dem Präludium No. 604 diese —

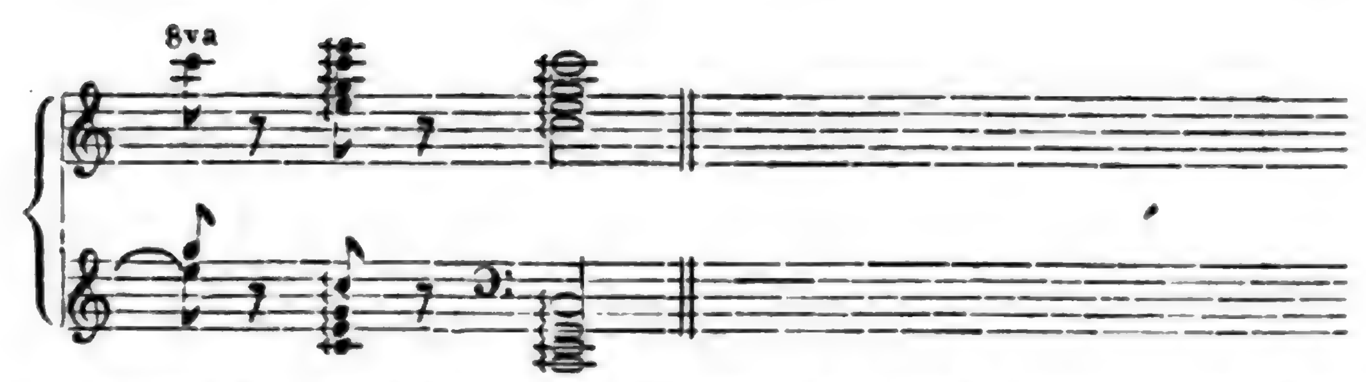


oder irgend eine ähnliche, einfachere oder zusammengesetztere Form geben. In der That wird der Lernende wohl thun, eine Reihe solcher Harmoniegänge in verschiedner Weise auszubilden, um sich in allen frühern Gestaltungen vollends festzusetzen. Nur für Vorspiele werden dergleichen meistens minder geeignet erscheinen, da die anspruchvolle Ausbildung mit der Einfachheit der Aufgabe und der harmonischen Grundlage (die nicht einmal Periode oder bestimmter Satz ist) in Widerspruch steht.

Hier bieten sich nun wieder die Figuralformen, wie wir sie in den vorhergehenden Abschnitten kennen gelernt haben, als glückliche Hülfsmittel. Sie lösen die Starrheit der Akkorde und gewähren in aller Anspruchlosigkeit die flüchtigsten Gestaltungen, wie die Möglichkeit, sich aus ihnen zu den energischsten, schwungvollsten, fliessendsten und sangvollsten zu erheben; und indem sie den einförmigen und starren Akkord regsam und mannigfaltig werden lassen, erlauben sie zugleich, länger und mit Befriedigung bei jedem einzelnen zu verweilen.
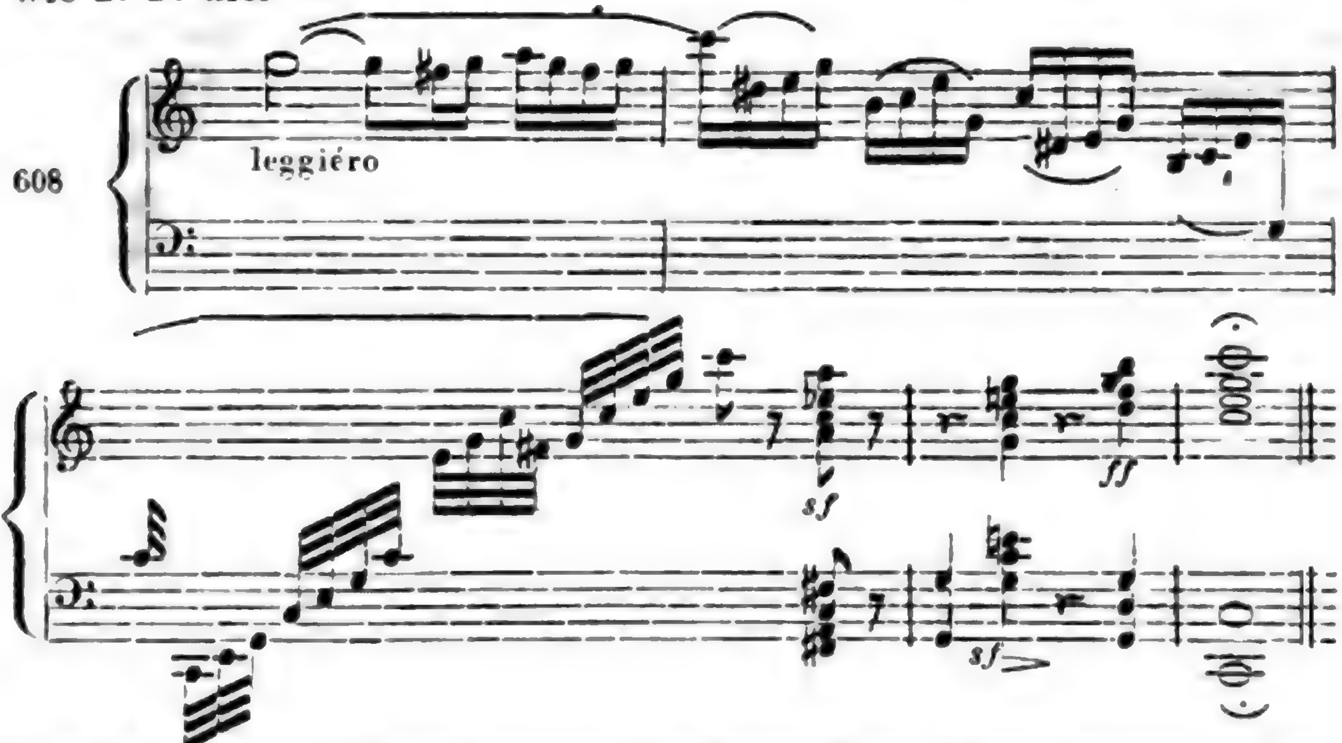
So könnten wir uns mit Hülfe der harmonischen Figuration in der That aus einem einzigen Akkorde, z. B. hier





ein schon haltbares Präludium bilden, das durch Beweglichkeit und Wechsel in der Gestaltung reichlich ersetzt, was ihm an harmonischem Gehalt in Vergleich zu den frühern abgeht. Dass dergleichen Gebilde in zahllosen Formen möglich sind und durch den Zutritt der Durchgangs- und Hülfstöne sich in das Unendliche vervielfältigen, in die verschiedenartigsten Richtungen hinwenden lassen, ist einleuchtend.
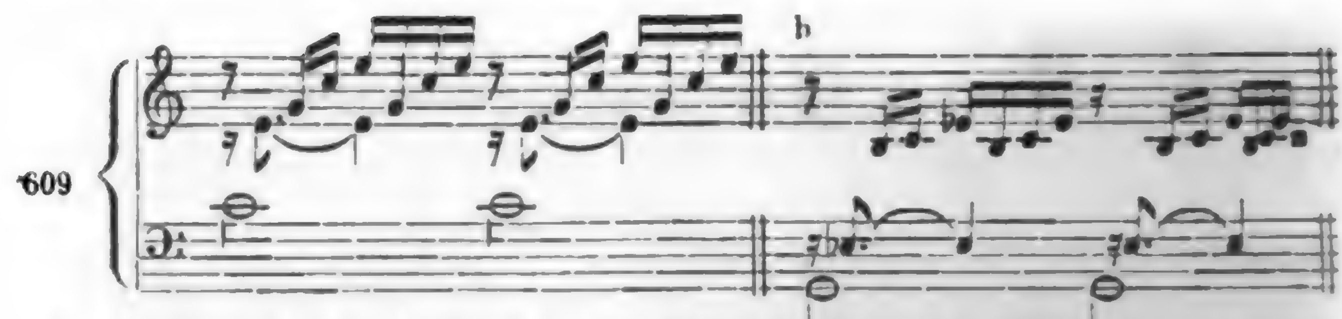
Ein Fortschritt von hier aus wär' es schon, wenn wir die Figuration auf den Dominant-Akkord verwendeten und mit dem tonischen Dreiklange schlössen, oder nach irgend einem figurirten Akkorde die zur Bezeichnung nöthigen Harmonien in alter Weise folgen liessen, wie z. B. hier —



geschehn ist. Auch dies verdient erst schriftlich, dann unmittelbar am Instrumente durchgeübt zu werden.

Eine höhere und reichere Gestalt gewährt es, wenn man (schriftlich oder in Gedanken) eine Harmoniefolge, übrigens ohne bestimmte Abrundung, in der Weise unsrer ersten Präludien festsetzt und diese mit einem bestimmten figuralen Motiv durcharbeitet. In solcher Weise hat Seb. Bach unter andern das Präludium in *C* dur im ersten Theile des wohltemperirten Klaviers* gebildet. Auf einer in der Beilage XXVIII mitgetheilten Harmoniefolge bewegt er sich mit einem überaus einfachen Motive (*a*),

* Besonders korrekt ist die Ausgabe von Breitkopf und Härtel.



das bis zum dreiundzwanzigsten Takt in reiner harmonischer Figuration beharrt und erst von da an (*b*) einige Hülfstöne aufnimmt, erst in den beiden vorletzten Takten etwas freier ausläuft. Bei dieser höchsten Einfachheit offenbart gleichwohl das Tonstück einen bis zu Ende sich steigernden Reiz, der seinen Grund hat in der stetigen Harmonieentfaltung, in der linden und folgerechten, nur durch leichte Abbeugungen (Takt 5 bis 8) angefrischten Durchführung des Motivs und durch den ruhigen und geraden Gang des Ganzen, erst abwärts bis in die Tiefe, dann wieder, zum Schlusse, gelind erhoben. Der aufmerksame Beobachter wird schon hier inne, dass die Kraft der Komposition nicht in wilden oder seltsamen Einfällen und Fügungen zu suchen ist, sondern in stetiger Durchführung des einmal Erfassten; eine Lehre, die uns durch unsre ganze Künstlerthätigkeit begleiten soll und die den Grundgedanken unsrer Lehrweise enthält und trägt.
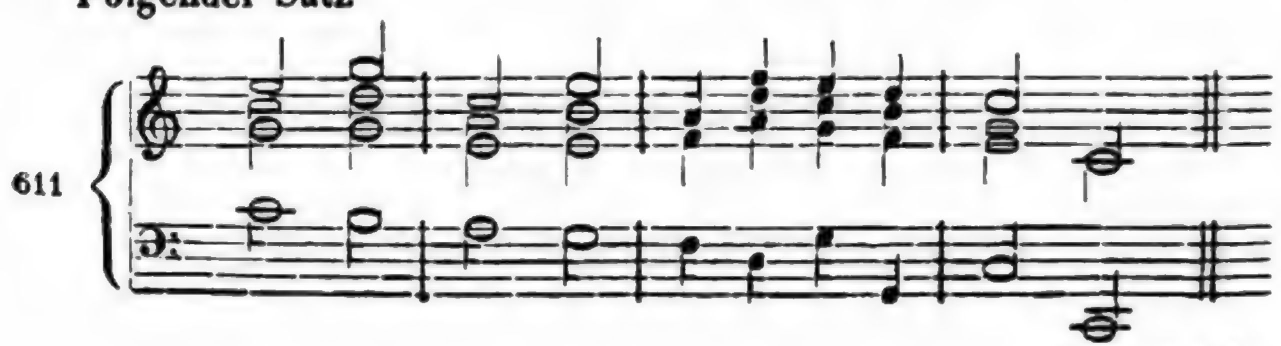
Etwas wechselvoller gestaltet sich das *C*moll-Präludium in demselben Werke. Dieses Motiv
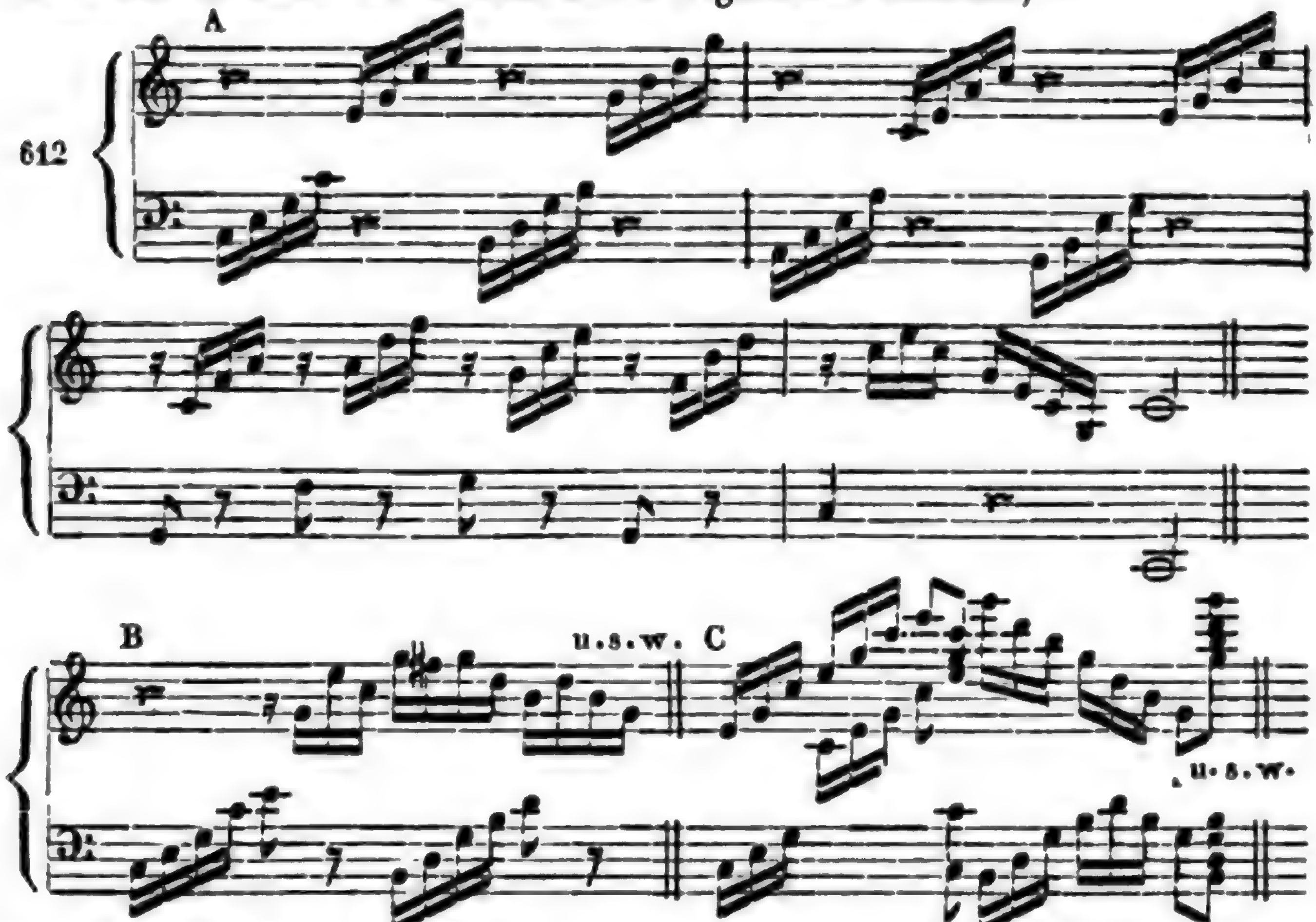


wird vierundzwanzig Takte lang für sich allein durchgeführt, ehe es, mit andern Figuren wechselnd, zu Ende geht. Aehnliche Sätze mag sich der Schüler in demselben und andern Werken aufsuchen und klar machen, dann aber selbst dergleichen Bildungen von grösserer oder minderer Ausdehnung versuchen.

Damit er sich hierbei nicht in das Unbestimmte, zu Weite verirre, ist rathsam, dass er zuerst seiner harmonischen Grundlage nur kleinen Raum und die festabschliessende Gestalt eines Satzes gebe und die einmal gebildete Grundlage in vielen Formen durcharbeite, ehe er zu andern und ausgedehntern Grundlagen und blossen Harmoniegängen (wie Bach gethan) von unbestimmtem Verlaufe fortschreite.
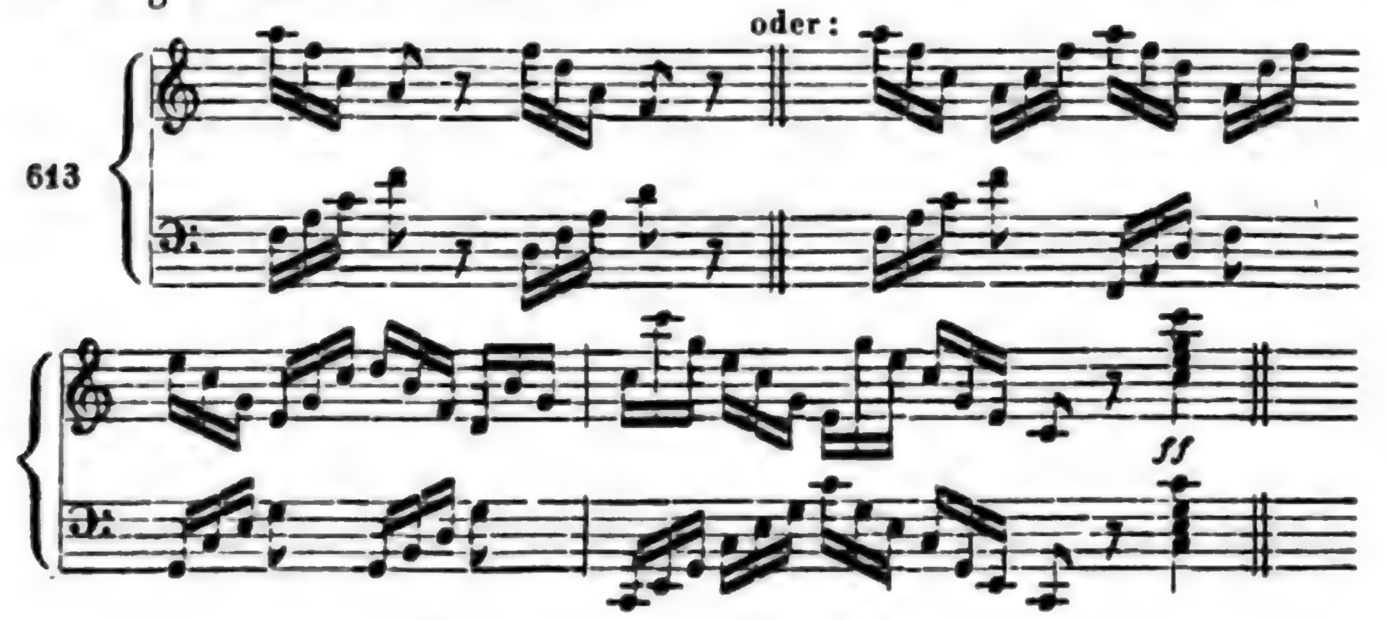
Folgender Satz



kann als Beispiel für eine solche Grundlage dienen. Wenn man ihn auch nur in einfacher harmonischer Figuration aufstellt, —



so gewinnt er schon Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, und es bedarf nur eines ruhigen Fortschreitens, um ganze Reihen neuer Erfindungen aus ihm hervorzurufen, zumal wenn man erst Durchgänge, Hülfstöne, Wechsel in den Motiven und in der rhythmischen Gestaltung in Anwendung bringt. Von alle dem haben wir hier nur spärlichen Gebrauch gemacht; ein einziger Hülfston ist in *B* eingemischt worden; in *C* haben wir zweierlei Motive (das der Sechszehnteltriolen und das der Achtel) gebraucht. Bei der Fortführung werden wir (wie sich in *A* gezeigt hat) unser Motiv jederzeit ändern oder halbiren müssen, weil die Grundlage im dritten Takt einen schnellern Harmoniegang annimmt. Auch bei *C* wäre dies nöthig; man könnte das erste Motiv mit Hinweglassung des zweiten so bilden:



Soviel über diese nicht schwierige Uebung, die ohnehin in den arpeggio-wüthigen Wundergebilden unsrer neuern und neuesten Salon- und Konzertkompositeurs übergenug der Vorbilder findet, — so wie diese funkelnden, rauschenden, prasselnden, sausenden und säuselnden Tonraketen an der Leichtigkeit und Wohlfeilheit der Produktion den richtigen Maassstab.

Durch jene Uebung gesichert mag sich dann der Schüler über die Schranken eines Satzes hinaus in freien harmonischen Gängen und mit freisinnigem Wechsel der Motive, fester und beweglicher, — wie sie dem blos anregenden und sammelnden, nicht befriedigen und abschliessen sollenden Vorspiel eigen, — theils schriftlich, theils improvisirend am Instrumente versuchen.

Anhang.

Nähere Winke und Zusätze

für

die praktische Durcharbeitung

des ersten Theils.

Vorwort.

Je sorgfältiger und getreuer man eine schriftliche Unterweisung zugerichtet, desto mehr vermisst man jenen unermesslichen Vortheil persönlichen Unterrichts: auf die Eigenthümlichkeit des oder der bestimmten Schüler, mit denen man sich eben beschäftigt, auf ihr Talent, ihre Auffassungsweise, ihr Verständniss, ja auf ihre Neigungen und Stimmungen einzugehn, den Schüler in jedem Augenblicke so zu nehmen, wie er eben ist, ihm jedesmal das zu geben, was er eben braucht, mit ihm zu verweilen und sich auszubreiten, wo er nicht folgen kann oder nicht heimisch ist, und dann wieder schneller zu gehn, wenn es sein darf. Am entschiedensten tritt dieser Vortheil bei der Unterweisung eines einzelnen oder zweier Schüler in das Leben. Doch ist er auch bei gemeinsamer Unterweisung einer ganzen, nur nicht allzuzahlreichen Versammlung wohl erreichbar; vorausgesetzt, dass der Lehrer mit Scharfblick und Treue bald diesen bald jenen Einzelnen, dem es gerade jetzt nöthig ist, zu sich heranzieht und ihm abgesondert von den Uebrigen nachhilft. Der rechte Lehrer wird auch einer Versammlung ziemlich sicher anfühlen, was ihr in jedem Moment der Entwickelung nöthig oder fördernd ist; und leicht wird er aus den Arbeiten entnehmen, wer eben jetzt seiner Nachhülfe bedarf. So hat die Kompositionslehre ein festes System; auch ihre Methode ist in allen Grundzügen festgestellt; aber mit lebendigen, schmiegsamen Aussengliedern weiss sie sich dem Schüler anzubequemen: sie ist nicht ein todter schroffer **Mechanismus**, der nur Maschinen bildet, sondern ein lebendiger **Organismus**, der Leben sich angewinnt und lebendig Wirken, lebendige Entwickelung hervorlockt.

Um nun auch der Schrift, so weit es möglich ist, diese Anschmiegsamkeit zu geben, folgt der geraden Entwickelung eine Reihe von Nachsätzen, — Beiträge möchten sie heissen, — für die, denen sie hier oder dort wünschenswerth sein können. Sie bringen nichts eigentlich Neues (dürfen mithin nicht zu viel Breite einnehmen), können also von Jedem so weit entbehrt werden, als er durch die Hauptentwickelung

selbst sich gefördert und sicher gestellt weiss. Doch möchten sie auch für ihn nicht ganz interesselos sein; sie enthalten manche aus der lebendigen Unterweisung gegriffene Bemerkung (oder gründen sich doch — wie das ganze Werk — auf solche) und zugleich manche nähere Untersuchung einzelner Punkte, — mit der wir den geraden Fortgang der Lehre nicht zerstreuend unterbrechen wollten, die aber doch dem und jenem Lernenden oder Forschenden gelegentlich einmal auffallend und Aufklärung bedürftig erscheinen können.

Die Nachträge schliessen sich den einzelnen Abschnitten des Werkes an, denen sie zugehören. Um dies ganz anschaulich zu machen, erhalten auch die Notenbeispiele nicht fortlaufende Nummern, nach der letzten (No. 613) des Werks, sondern zählen in Bruchgestalt von der jedesmaligen Nummer des Werks weiter, der sie nachfolgen.

A.

Die Kunst der freien Fantasie. — Kompositionsübung am Klavier.

Zu Seite 17.

So nothwendig es für den Komponisten ist, sein Vorstellungsvermögen selbständig zu entwickeln, alle Tonverhältnisse und Verknüpfungen ohne Hülfe des Instruments klar vor der Seele zu haben: so fruchtbar und belebend ist auf der andern Seite die Fertigkeit, das Ersonnene sofort und mit Sicherheit auf dem Instrumente zu Gehör zu bringen. Das blos Gedachte wird dadurch gleichsam erst körperlich-wirklich und sinnlich-wirksam; es bestätigt den Gedanken, erhellt ihn und befeuert und befruchtet zu weiterm Wachsthum. Auf höherer Stufe führt diese Fertigkeit zu der magischen Kunst der freien Fantasie oder Improvisation, in der unsre Meister, die Bach, Mozart, Beethoven, so Ausserordentliches geleistet und augenscheinlich ihre Schöpferkraft erhöht haben. Auch diese Kunst ist keine rein-angeborne, sondern kann und will erzogen und gesteigert sein. Wie weit dies gelinge, hängt allerdings zunächst von der Anlage und der allgemein-geistigen Entwickelung des Jüngers, dann aber auch von der Richtung und Energie der Anleitung und Uebung ab.

Dass diese Uebung nicht die Selbständigkeit des Vorstellungsvermögens beeinträchtige, kann sicher erreicht werden, wenn man Schritt für Schritt durch den ganzen Lehrgang erst das Vorstellungsvermögen zur Reife der jedesmaligen Stufe bringt, dann die weitern Uebungen an das Instrument verweiset.

Einige Winke und Beispiele genügen. Wir gehen damit über den Standpunkt von Seite 17 hinaus.
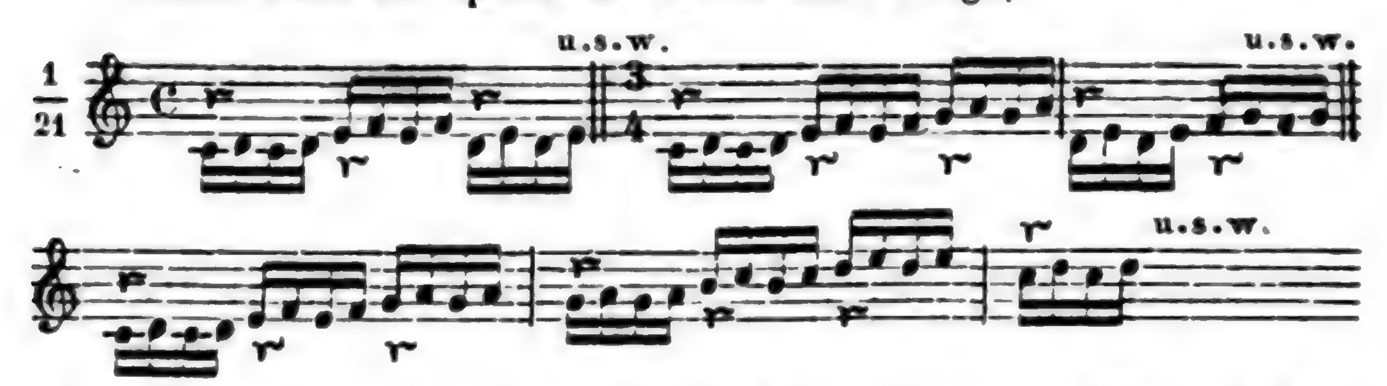
1. Einstimmiger Satz.

Die Sätze und Perioden dieser Stufe sind zu beschränkt, als dass sie zu weiterm Verfolg reizen könnten. Wohl aber bietet sich die Gangbildung als erste Stufe für Improvisation, die hier nur noch als Nachübung des bereits Gelernten auftritt. Im Lehrbuch enthalten die Notenbeispiele 13, 15 bis 21 Anfänge von Gangbildung, denen Motive von zwei, drei, mehr Tönen zum Grunde liegen. Der Lehrer knüpft hier an, indem er den Schüler von Motiv zu Motiv am Instrument' ausführen lässt, was bereits geistig angeeignet ist.

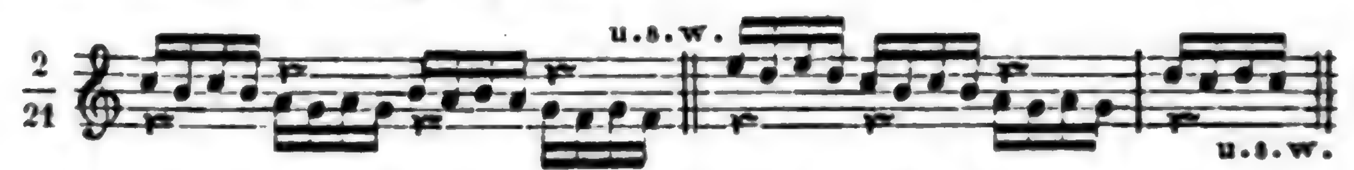
Er stellt dem Schüler nochmals das Motiv *a* aus No. 9 zur Bearbeitung auf, das schon die Gänge No. 13 ergeben hat. Es ist allzuwenig ergiebig.

»Also wiederhole es!« — *c d c d*. —

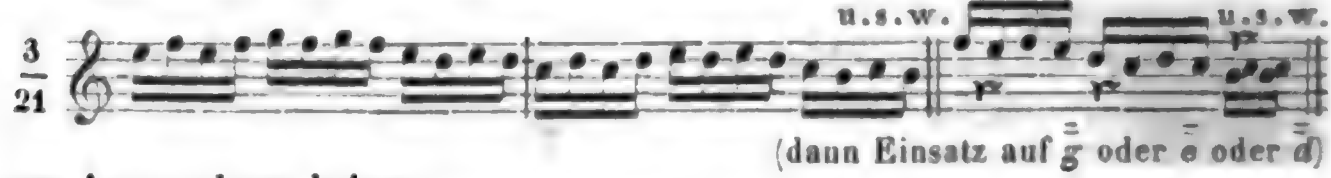
Leicht findet der Spieler am Instrumente Gänge, —



wie die vorstehenden, deren Zahl sich ziemlich vervielfältigen lässt, wenn man Verkehrung des Motivs



oder Mischung des rechten und verkehrten Motivs



zur Anwendung bringt.

Der Lehrer giebt das Motiv, um unnützer Wähligkeit vorzubeugen, und überlässt dem Schüler die erste Bildung, sogleich — ohne vorgängige Aeusserung von Seiten des Schülers, was er beabsichtige — am Instrumente auszuführen. Jeder Gang wird ein Paar Oktaven weit ausgeführt, damit er sich wohl auspräge, und zwar nicht in allzulebhafter Bewegung; denn er soll vom Ohr und Verstande gefasst werden, nicht als Fingerübung dienen. Ist ein Gang gebildet und eingeprägt, so mag er gelegentlich in andre Tonarten übertragen und rhythmisch umgestaltet werden, z. B. der dritte aus No. $\frac{1}{21}$ so,



doch darf auf diese Nebenübungen nicht zu viel Zeit verwendet werden.

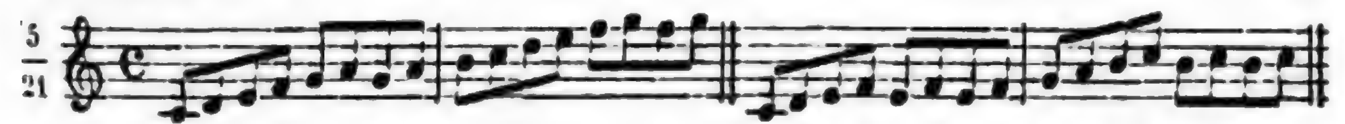
Soll von einer Gangbildung weitergeschritten werden, so muss der Lehrer jeder Abschweifung vorbeugen und den Schüler anhalten, aus dem einmal Ergriffnen Neues zu bilden. So haben die Gänge 2 und 3 in No. $\frac{1}{21}$ und der in No. $\frac{4}{21}$, abgesehen von der umgestalteten Rhythmik des letztern als Urgrundlage das Motiv *a* oder dasselbe mit seiner Wiederholung *c d c d*, diese Grundlage aber zu einem weitern Motiv

(*c d c d*, *e f e f*, *g a g a*) verwendet. Worin besteht nun ihr Unterschied? — in der verschiednen Anknüpfung; der erste Gang geht auf *d* zurück (eine Stufe über dem Anfang), der zweite auf *g* zurück, der dritte auf *h* vorwärts. Hätte nun der Schüler den ersten Gang gefunden, so müsste der Lehrer ohne weitere Bestimmung einen zweiten fodern. Bliebe der Schüler seinem vorigen Motiv anhängig, so müsste dies lobend hervorgehoben werden; liesse er zu schnell davon ab, so müsste der Lehrer darauf bestehen, dass nicht aus neuem Stoffe, sondern aus dem alten Motive Neues gebildet werde.

Dabei muss wiederholt eingeprägt werden: je mehr der Komponist aus einem Motiv bilden kann, desto reicher ist er. Dies — die Kraft des Beharrens — ist jetzt zu gewinnen. Der Wechsel findet sich leicht und wird später aus ganz andern Anlässen angeregt.

Uebrigens dürfen die Uebungen der Improvisation niemals bis zur Ermüdung fortgesetzt werden; es ist pädagogisch klüger, sie zu unterbrechen, wenn gerade der Reiz dazu recht lebhaft gesteigert worden. Der Schüler wird schon für sich weiter streben, wenn der Lehrer unerwünscht zeitig ein Ende gemacht.

Dass jedes Motiv gleich ausgedehnte Verwendbarkeit zeigt, wie das oben ergriffne, ist bekannt. Bei einer neuen Uebung mag der Lehrer ein Motiv von drei Tönen (*c d e*) oder das Motiv *i* aus No. 15 von vier Tönen aufstellen und dann das letztere mit dem oben bearbeiteten zu Gängen, z. B.



verwenden lassen. Wie weit der Lehrer in der Vervielfältigung der Aufgaben gehen solle, muss er nach dem Bedürfniss jedes Schülers ermessen. Die Hauptsache ist, dass der letztere in steter Anregung und Bethätigung bleibe; je mehr man bildet, desto kräftiger wird man zum Bilden. Der Werth der Uebung liegt nicht in den einzelnen Gebilden, die auf den untersten Stufen nur gering — und gar nicht originell — sein können, sondern in der Steigerung der bildenden Kraft.

2. Naturharmonie.
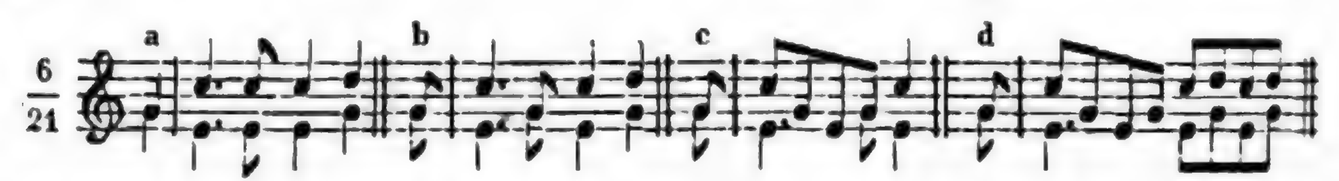
Im Gebiete der Naturharmonie findet sich für Gangbildung kein ergiebiger Stoff. Hier also wird bei der Improvisation, wie im Lehrgange selber (S. 62) sogleich auf Periodenbau oder Liedsatz (S. 67) ausgegangen.

Der Lehrgang selbst geht darauf aus, aus einer gegebnen einfachsten Grundlage (No. 70) befriedigendere und — wenn man so sagen darf — reichere Sätze (No. 74, 78) herauszubilden. Die Improvisation hat hier anzuknüpfen und den als Grundlage gefassten Satz weiter zu entwickeln.

No. 78 sei Grundlage. Der Lehrer fodert höhere Belebung; nehmen wir an, der Schüler wisse nicht gleich, wie sie zu erlangen sei.

»Welches ist der lebhafteste Takt im Vordersatze?« — der dritte, vermöge seiner lebhaftern Rhythmik.
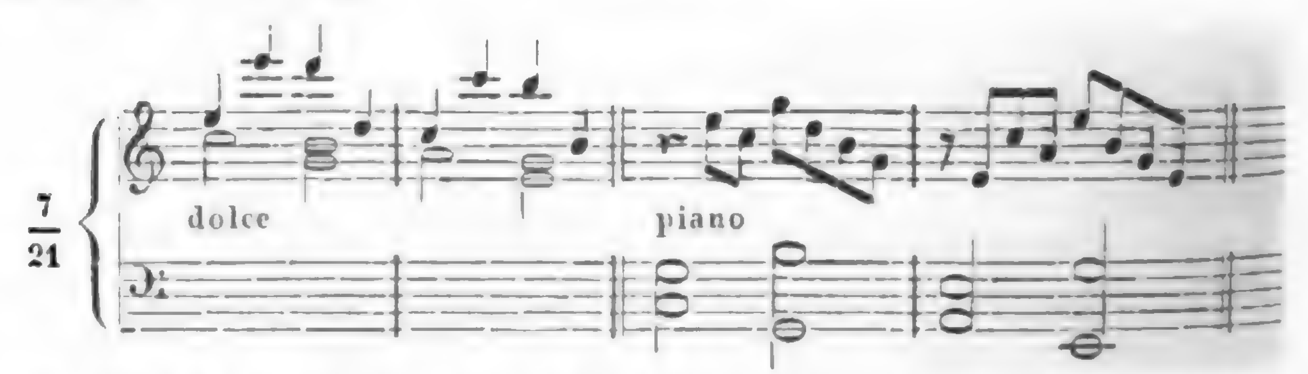
Folglich muss diese — muss überhaupt lebhaftere Rhythmik schon dem Hauptmotiv (dem ersten Motiv) zuertheilt werden; es kann sich so —



und noch auf manche Art gestalten. Dies neue Motiv wird am Instrument eingeprägt und dann zu den zwei ersten Takten verwandt; der dritte Takt lässt Steigerung wünschen. Diese ist in No. 78 durch erhöhte Bewegung erreicht. Dasselbe könnte bei der Verwendung der neuen Motive *a* und *b* leicht, bei *c* allenfalls erreicht werden, während bei *d* höhere Bewegung nicht wohl anwendbar scheint. Wie wird sich der junge Improvisator hier helfen? — Wie wird sich nach dem Vordersatze der Nachsatz gestalten?
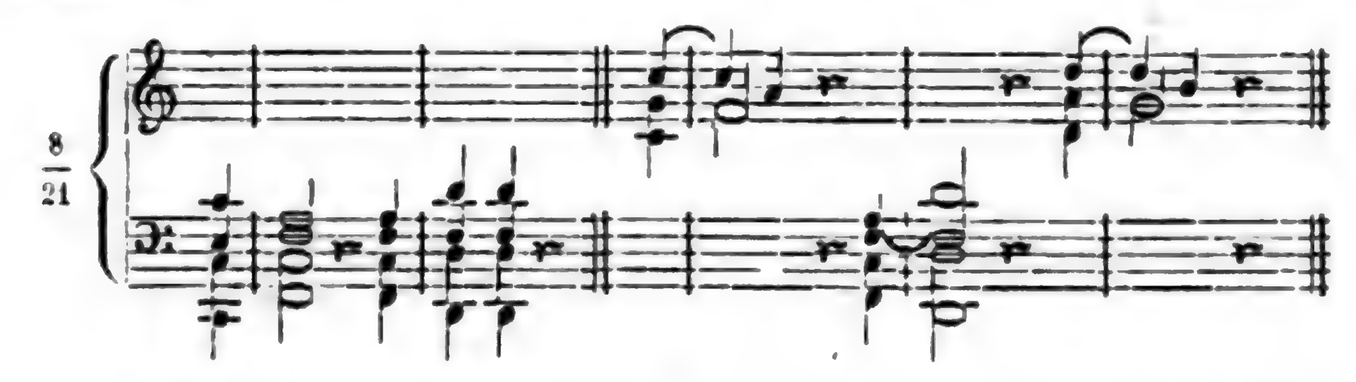
3. Harmoniegänge.

Welch ein reicher Stoff in den Harmoniegängen liegt, wieviel Melodien aus ihnen hervorgehn, wie unentbehrlich sie für jede grössere Komposition sind, ergiebt der Lehrgang. Jedem Kompositionsschüler muss die Aneignung dieses Stoffes von hoher Wichtigkeit sein. Es kommt dabei nicht sowohl darauf an, vielleicht noch ein Paar neue Gänge zu den vorhandenen herzuzuthun, als vielmehr die vorhandnen, die Gemeingut aller Komponisten sind, nebst den etwaigen neuen sich geläufig zu machen. An sich sind die Harmoniegänge todter Stoff, nichts als eine mehr oder weniger fest zusammenhängende Reihe von Akkorden. Sie müssen belebt werden; und das geschieht durch den Zutritt von Melodie und Rhythmik. Man hebe die Oberstimme des Ganges No. 134 aus dem Gesammtklange der Harmonie hervor, gescheh' es noch so einfach,



und sogleich wird der Reiz des Lebens mehr oder weniger anziehend erwachen. Sogar die blosse gesteigerte Rhythmisirung (z. B. von No.

139), allenfalls mit dem Wechsel dunklerer und hellerer Tonlage verbunden,



erweckt Leben und ertheilt Farbe, wo man zuvor ein blosses Nacheinander von Harmonien vernahm. Dass übrigens diese Harmonien und ihre Verknüpfung an sich selber bedeutsam sein können, soll hier nicht in Abrede gestellt werden, ist auch im Lehrgange hinlänglich hervorgehoben. Sie sind nur noch nicht in das künstlerische Leben erhoben; dazu gehört von Seiten des Komponisten oder Fantasirenden Selbstbestimmung, — das heisst frei gebildeter Rhythmus, und das kann nicht geschehn, ohne dass aus der Harmoniemasse beseelte Tonfolge, Gesang, Melodie sich entwickelt. Nicht der harmonische Zusammenklang für sich, nicht die blosse Tonfolge, nicht abstrakter Rhythmus ist Musik, sondern der Verein aller drei Faktoren: Tonfolge, Rhythmus und Harmonie.

Für Melodisirung und Rhythmisirung giebt der Lehrgang Gesetz und Anleitung. Auch die Uebung mag schriftlich beginnen. Aber zur Fortsetzung dieser Uebung, bis Geläufigkeit und ein gewisser Reichthum an Gestaltungen erlangt ist, bietet sich bei der Leichtigkeit der Aufgaben die Improvisation als günstigste Form. Mehr Aufwand, als einmalige Darstellung am Instrumente, sind die einzelnen Gestaltungen nicht werth, oder man kann sie hinterdrein besonders notiren. Nicht die einzelnen Gebilde, sondern die Kraft und Gewandtheit im Bilden sind das Werthvolle.

Die Uebung an Gängen muss bei den allmähligen Fortschritten des Lehrgangs immer wieder aufgenommen, niemals aber bis zur Ermüdung oder Abstumpfung gegen die Sache getrieben werden. Daraus ergiebt sich von selbst eine gewisse Ordnung, die dazu hilft, den Stoff recht gründlich auszubeuten.

Zuerst also werden Gänge improvisirt und umgestellt, wie der Lehrgang in No. 171 und anderwärts gezeigt hat.
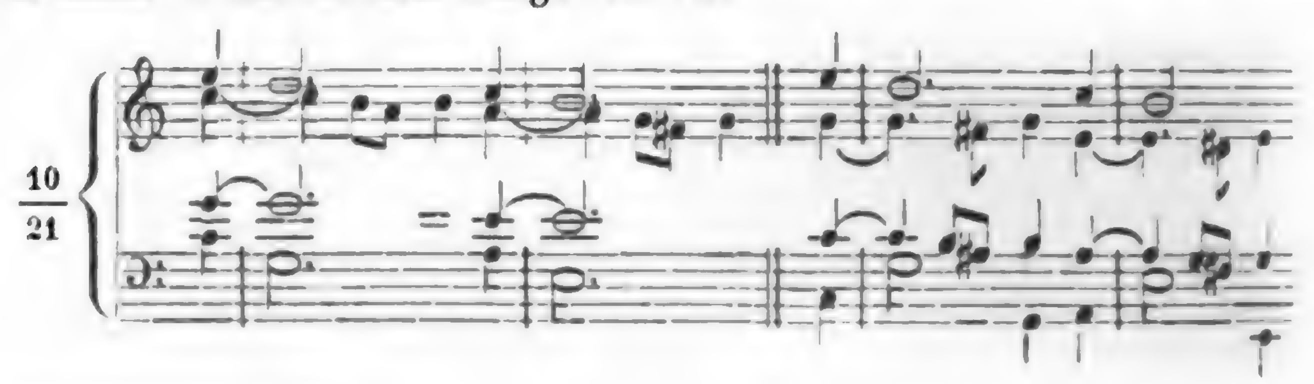
Dann wird ein solcher Harmoniegang auf mehr als eine Weise rhythmisirt und mittels harmonischer Figurirung innerlich beweglicher gemacht.

Hierauf werden mit Hülfe von Durchgangs- und Hülfstönen melodische Motive ein- und folgerecht durchgeführt, z. B. an einem Gang von Sextakkorden diese



denen allmählig reichere folgen können. Dergleichen Figurationen werden in jeder Stimme, dann wechselnd in zwei oder mehr Stimmen versucht. Der Kompositionskundige bemerke, wie hiermit der spätern Kunst der Variation, Figuration und Fuge vorgearbeitet wird.

Dann ist es die Gestalt der Vorhalte, die zu der Gangübung, z. B. in dieser Weise zu dem Gange No. 134



herangezogen wird.

Später, zum zweiten Theile der Kompositionslehre, werden diese Uebungen auf Liedbildung, Figuration und Nachahmung ausgedehnt. —

Ist nun dies Alles »freie Fantasie?« —

Keineswegs. Es sind nur Vorübungen, die der glücklichen Stunde freien Schaffens, wenn sie später schlägt, zu Statten kommen.

Wir wollen auch durchaus nicht behaupten, dass diese Vorübungen unerlässlich seien. Vorzüglich begabte Naturen bemächtigen sich bisweilen der ihnen zuträglichen Gestaltungen und Geschicklichkeit, ohne dass ihnen oder Andern der Weg dazu klar erkennbar wäre, — und ohne dass man, wenn sie zur Höhe gelangt sind, noch Auskunft fänd' über die vorausgegangnen Versuche, Fehlgriffe und Anstösse, deren sie selber sich vielleicht nicht mehr erinnerlich sind. Solche Naturen sind reichen Erben vergleichbar. Sie haben es eben. Daraus folgt für die Andern gar nichts; weder, dass sie thun sollten gleich dem reichen Erben, ohne es zu sein, — noch dass sie verzichten müssten auf die Kunst, zu der sie Neigung in sich tragen, und auf Entwickelung und Steigerung der Kraft, deren sie bedürfen und deren Entwickelungsfähigkeit Niemand ermessen kann. Die allergrösste Mehrzahl der Komponisten gehört nicht zu den »reichen Erben«, und doch haben sie mitgewirkt zum Aufbau der Kunst und zur Freude der Menschen.

Endlich soll man stets eingedenk bleiben, dass es nicht der nächste Zweck der Kompositionslehre ist, Komponisten herzustellen, — das geschieht auf absonderlichen Wegen, — sondern: höhere Kunstbildung zu verbreiten. Sie wirke dann, wie und wozu sie kann.

B.

Anleitung zu stetiger Entwickelung.

Zu Seite 74.

Der erste Fehler, in den bei diesen Aufgaben lebhaftere Karaktere fallen, ist der: von einem Motiv unstät zum andern zu greifen, oder vielmehr sich dem vollern Tonstrome, der schon lebendigern Antheil zu gewinnen vermag, hinzugeben und darüber das methodische Bilden, die Entwickelung eines Satzes aus dem andern, zu versäumen.

Ich habe stets gut gefunden, einer solchen in der künstlerischen Natur begründeten Abschweifung eine Zeit lang nachzugeben, damit eben der eigne Sinn sich einmal erfrischen und bewähren könne: wie denn, beiläufig gesagt, diejenigen Schüler die beste Hoffnung geben, die es oft drängt und versucht zu grössern oder freiern Leistungen, die der innere kräftige Bildungstrieb über die enger gesteckten Gränzen hinzureissen strebt, — wofern sie damit Karakterkraft und Treue verbinden, um zu rechter Zeit in die Lehrbahn zurückzukehren. Hierauf beziehen sich, — dies sollen befördern die S. 76 gegebnen Winke; bei der sichern persönlichen Unterweisung habe ich sogar zur Behandlung angemessner Texte (Jägerlieder und dergleichen von ruhigerm oder fröhlicherm Inhalt und einfacherm Rhythmus) gern ermuntert, — stets jedoch mit der Erinnerung, dass diese Versuche nur zur Erfrischung des Sinnes dienen können, die rechte Unterweisung aber später folge.

Das Mittel nun, wieder einzulenken, und jenen Fehler der Unstätheit auszurotten, ist: dass man auf dem gegenwärtigen schon anziehendern Standpunkte den Schüler darauf bringe, jeden einmal ergriffnen Gedanken, jedes gewählte Motiv recht fest und werth zu halten, sich allenfalls durch Spiel und lebhaften Gesang recht damit zu erfüllen, dann (nun aber am stillen Arbeitstische) daraus zu machen, was es nur hergeben will, und nicht ohne Grund davon abzulassen. Irgend ein hervortretendes Intervall (und wär' es nur eine Terz nach kleinern Schritten, oder ein halber Ton nach Tonwiederholung), ein gehaltner Ton, ein belebterer oder weilender rhythmischer Moment kann bei theilnahmvollem Spiel und Gesang oder schon bei lebhafter Vorstellung bedeutsam und dann der Keim einer einheitsvollen, vielleicht schon gehaltvollen Erfindung werden.

No. 79 mag als Grundlage zu einigen Versuchen dienen.

Betrachten wir den Satz in seiner rhythmischen Anlage, so fällt die lebhaftere Bewegung des ersten Takts gegen den zweiten auf. Wir wollen diese lebhafte Partie mehr geltend machen, weiter ausdehnen.



Schon im zweiten Takt haben wir der zweiten Stimme einen Ruhepunkt gegeben, um nicht Alles in Achtel zerflattern zu lassen; auch der Schluss würde einer ruhigern Rhythmisirung, z. B.
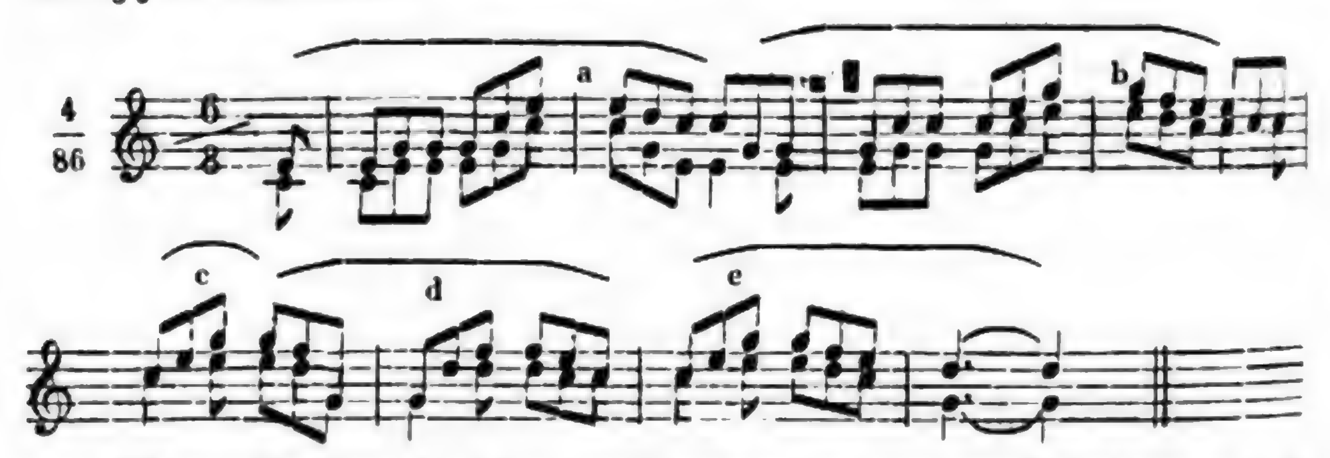


bedürfen. Wir haben nun einen Vordersatz, voller Bewegung, — aber einer so gleichmässigen, dass wir aus ihrer Fortsetzung Einförmigkeit und Erschlaffen befürchten müssten. Dies Bedenken führt darauf, durch einige Anhalte dem Rhythmus festern Karakter zu geben; der Nachsatz könnte so



gebildet werden. Zwei rhythmische Accente treten kräftiger, als Gegensatz, der Achtelreihe gegenüber; dann aber kehren wir zum ersten Gedanken zurück, denn wir haben ihn nicht aufgeben, nur nicht missbrauchen und abnutzen wollen.

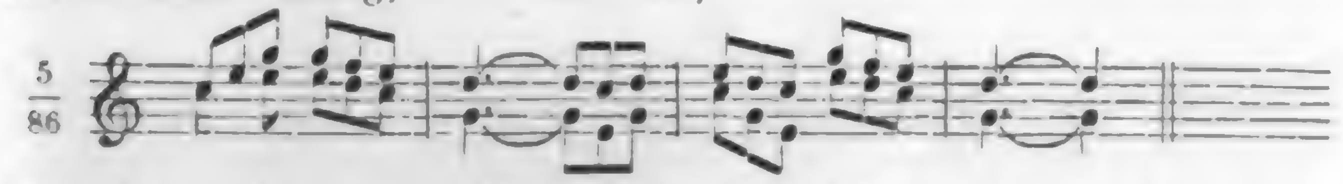
Aber — für den Anlauf der ersten Takte ist unser Tonstück zu eng; so weite Bewegung will weitern Raum. Wir könnten daher No. $\frac{1}{86}$ so ausführen.
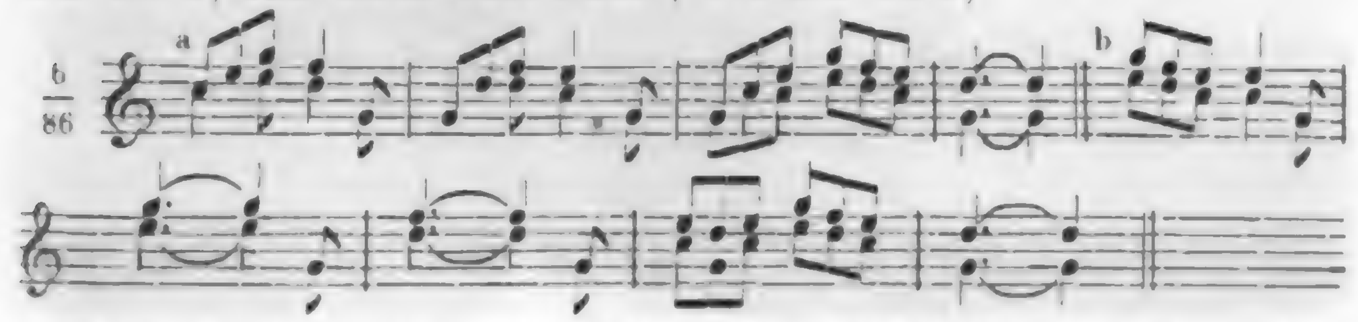


Dieser Vordersatz ist so weit geworden und macht bei seiner rastlosen Bewegung einen grössern Ruhepunkt so wünschenswerth: dass er als ein erster Theil gelten kann. Wo haben wir seinen Inhalt hergenommen? Wir sehen hier noch deutlicher, wie in No. 79, das Entstehn und zugleich die rhythmische Einrichtung. Hinsichts der letztern unterscheiden wir viermal zwei Takte: *a*, *b*, *c* und *d*, *e*. Die Tongruppen *a* und *b* sondern sich (wenigstens durch das Verweilen der zweiten Stimme auf dem vierten und fünften Achtel) rhythmisch ziemlich befriedigend, und können als Abschnitte gelten; die Tongruppen *c* und *d*

unterscheiden sich wenigstens durch den Tonfall von einander als Glieder, das Ganze besteht also aus vier gleichgrossen Abschnitten, deren dritter zwei gleiche Theile unterscheiden lässt.

Es ist nicht zu leugnen: unser Satz hat ein ziemlich haltungsloses Wesen angenommen; wir haben die Achtelbewegung missbraucht, und desshalb ist auch der Schlussmoment ungenügend. Wir könnten ihn durch einen Anhang, z. B. von *c* an;
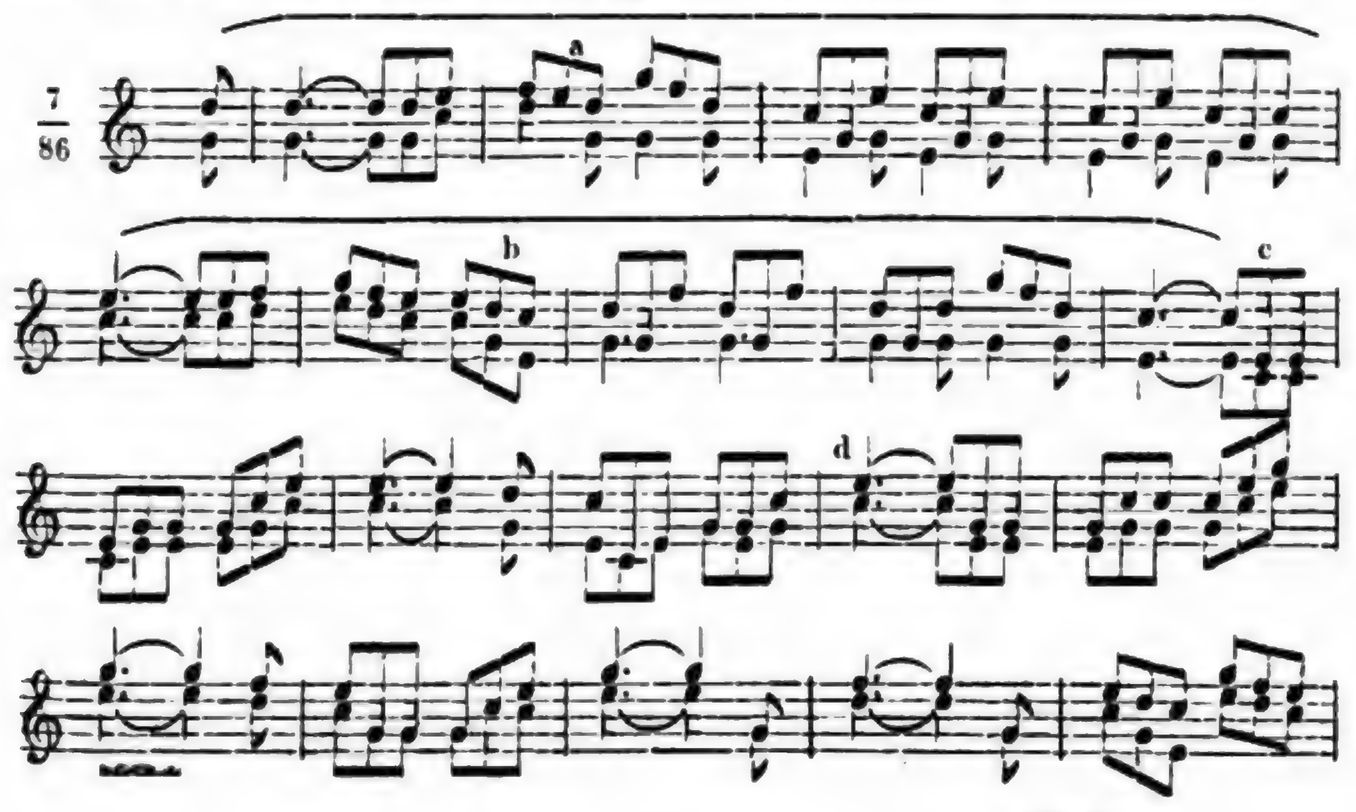


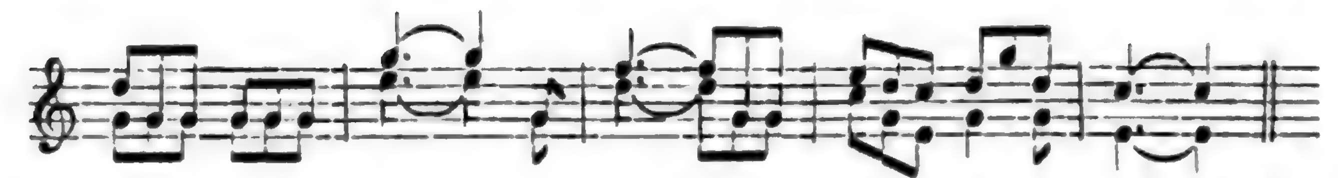
bestärken; oder den Nachsatz ruhiger gestalten, z. B. von *c* an so wie hier bei *a*, oder einen Takt früher, wie hier bei *b*,



oder im zweiten und vierten Takte das fünfte Achtel auswerfen, oder diese beiden Takte so, wie den zweiten in No. 79 gestalten, u. s. w.

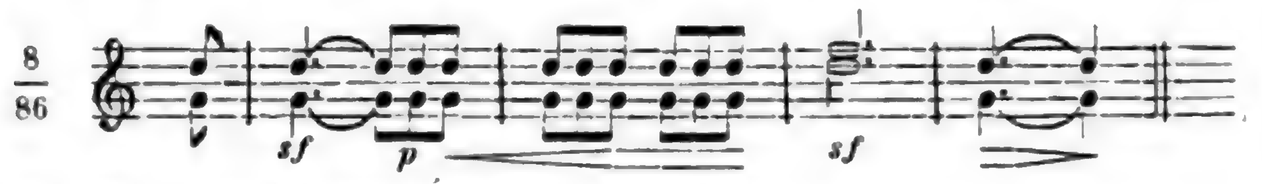
Wie müsste nun der zweite Theil sich bilden? — Zweierlei ist im ersten zur Genüge oder Uebergenüge dagewesen: die Achtelbewegung, und — der weite Aufschwung fast durch unsre ganze Tonreihe in *a* und *b*. Man möchte also in Rhythmus und Tonfolge weilendere Momente vorziehn; es ist, beiläufig gesagt, ohnehin ein häufiger Missgriff der Anfänger, stets rastlos von einer Gränze der Töne zur andern zu jagen, weil sie in der T o n m e n g e das Neue und Wirksame suchen, das nur in der T o n b e n u t z u n g zu finden ist. Hier —





ist ein zweiter Theil, der neben den nöthigen Ruhemomenten die Beweglichkeit des ersten Theils festzuhalten strebt. Auch hier ist *b* eine möglichst genaue Nachbildung von *a*; beide Abschnitte entfernen sich vom ersten Theil, ohne diesem doch ganz fremd zu sein. Allein der Hauptgedanke kann nicht aufgegeben werden; er kehrt bei *c* und *d* wieder, nur durch stärkere rhythmische Accente (wie sie einmal seit dem Schlusse des ersten Theils erwacht waren) aus der Achtelnoth* errettet. Den Schluss und die Behandlung der zweiten Stimme mag der Schüler sich selbst erklären.

Es ist klar, dass dies nicht die einzig mögliche — und lange nicht die anziehendste, oder reichste, oder einfachste Bildung des zweiten Theils ist. Man hätte viel weilender, z. B. —



oder noch einmal aufstürmend, —

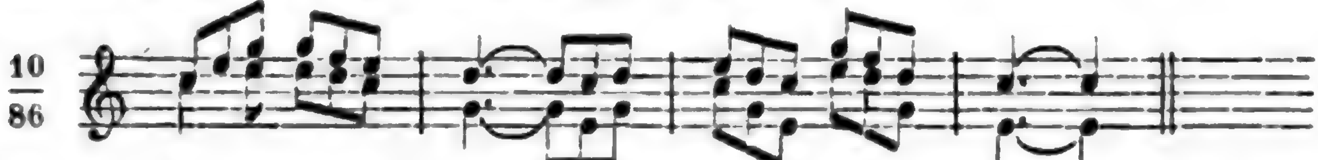


anfangen können; wie man aber auch beginne, überall muss sich Folgerichtigkeit, Festhalten am Ergriffenen, Wechsel zur rechten Rückkehr auf den Hauptgedanken als unser stetiges Gesetz bethätigen.

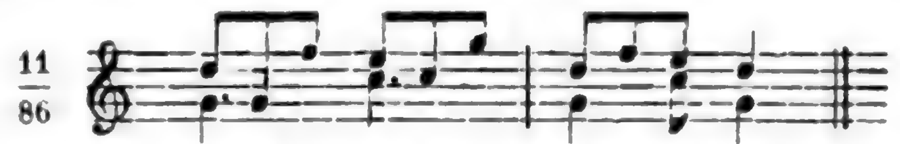
In No. $\frac{4}{86}$ und $\frac{7}{86}$ (mit dem Zusatz und der Aenderung in No. $\frac{5}{86}$ und $\frac{6}{86}$ oder ohne dieselbe) haben wir die Form eines zweitheiligen Tonstückes, deren Norm S. 67 gegeben war, in Noten wirklich ausgeführt vor uns. Der erste Theil ist in No. $\frac{4}{86}$ enthalten; wir wollen ihm No. $\frac{5}{86}$ zufügen. Der zweite Theil, in No. $\frac{7}{86}$ enthalten, bringt zuerst etwas Neues, kommt aber (in No. $\frac{7}{86}$ im neunten und zehnten Takt) auf das Hauptmotiv des ersten Theils zurück. Folglich sind, wie wir bereits S. 71 angemerkt haben, in den zwei Theilen dem Inhalte nach auch schon drei Theile vorhanden; der erste schliesst mit No. $\frac{5}{86}$, der zweite mit Takt 8 in No. $\frac{7}{86}$, der letzte Theil beginnt mit dem folgenden Takte. Nur die feste Form der Dreitheiligkeit mangelt; der Schluss des zweiten Theils ist nicht bestimmt und beide

* Der Sechsachteltakt, aus zwei Dreiachteltakten zusammengesetzt und sechs kleine Takttheile enthaltend, wird leicht einförmig und kleinlich, wenn man nicht das Einerlei der kleinen Theile durch breite rhythmische Momente zu unterbrechen versteht.

erste Theile laufen auf einen Halbschluss hinaus. Wollten wir den Schluss des ersten Theils, No. $\frac{5}{86}$, so bilden, —



ferner in No. $\frac{7}{86}$ den Schluss des zweiten Theils bestärken, z. B. von Takt 7 an so —



bilden und dann den ersten Theil als dritten noch zum Schluss bringen: so würde die dreitheilige Form, wie sie S. 71 erläutert worden, fest ausgeprägt vor uns sehn. —

Wir haben unsre Aufgabe (No. 79) wieder nur in Einem Sinne (mit der Absicht lebhafterer Bewegung) benutzt, und auch dies nur äusserst unvollständig. Ganz neue Reihen von Gebilden würden heranziehn, wollten wir den entgegengesetzten Weg gehn und ruhigere Bildungen suchen; dies bleibe dem Schüler zu reicher Ausbeutung überlassen und empfohlen. Uebrigens bedarf es, wie sich versteht, für ihn nicht immer des Anlehnens an fertige Sätze, wie oben an No. 79. Die Tonfolge *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, — jedes andre Motiv, z. B. *c*, *e*, *g*, kann ihm, energisch benutzt, der Keim reicher und karaktervoller Entwickelungen werden.

Oft ist es förderlich, sobald man sein Motiv lebendig empfunden hat, es mit irgend einem Worte, wenn auch nur ungefähr, zu karakterisiren; es dient zur Befestigung des Karakters und zu einheitsvoller Entwickelung. Nur lege man auf die Wahl solcher Bezeichnungsworte kein zu ängstliches Gewicht. Das erste unbefangen hervortretende Wort ist meist das beste, oder jedenfalls genügend, um dem, der es selbst aus seinem Innern hervorgiebt, die Richtung zu bezeichnen. Die Grundsätze musikalischen Bildens, die Lehre, müssen mit vollkommner Klarheit und Bestimmtheit begriffen werden; den Momenten des Schaffens (soweit sie im Sinn und Gefühl des Schaffenden liegen) ist ein gewisses Helldunkel günstiger, als strenges Herausarbeiten des begriffsmässigen Bewusstseins, das oft der Wärme und Naivetät des Schaffens Eintrag thut. Selbst bei dem Schüler dürfen diese vielversprechenden Eigenschaften nicht ohne Nothwendigkeit zurückgedrängt werden; und eben dessbalb ist es wichtig, ihn sobald als möglich zum Schaffen, zum Selbsterfinden (wenn auch Anfangs nur mit kargen Mitteln) heranzuziehn. Es soll ihm als Lohn vollkommner Durchbildung verheissen sein: dass tiefste Aneignung der Lehre zuletzt auch der Last des Nachdenkens über die Form entledigen wird, dass er dann über Alles frei schalten, sich ganz frei und sicher seiner innern Bewegung überlassen darf.

Sobald übrigens der Schüler die zweistimmigen Aufgaben begriffen hat, ist eine Nebenfertigkeit zu üben, die ihm künftig bei dem Partiturlesen und Schreiben nöthig wird, und die nun bereits vorbereitet ist. Er denke sich seine Sätze in beliebigen Tonarten, schreibe sie aber alle in *C* dur, und spiele sie in der vorausgesetzten andern Tonart. Denn künftig wird er Trompeten, Hörner, Klarinetten u. s. w. eben so transponiren müssen. Die vierte Aufgabe (S. 74) bietet für diese Fertigkeit erwünschte Vorbereitung.

C.

Anleitung zum Einprägen der theoretischen Mittheilungen.

Zu S. 98.

Die Ueberzifferung der Melodie (Logier's Erfindung) und die ganze daran hängende Handhabung der Harmonie ist ein mechanisches Verfahren, und in sofern ein nicht oder nicht durchaus künstlerisches. Dies kann nicht verkannt werden, darf aber den Schüler nicht von der vollständigsten Einübung abhalten. Er erwäge die Vortheile dieses Anfangs. Erstens werden ihm in der That die nächstnöthigen Harmonien, und diese in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit:

1. *a*, der tonische Dreiklang,
   b, der Dreiklang der Oberdominante,
   c, der Dreiklang der Unterdominante,
2. der Dominant-Akkord,
3. *a*, der Dreiklang der Paralleltonart des Haupttons,
   b, der Dreiklang der Paralleltonart der Dominante,

zuerst übergeben. Zweitens gewöhnt er sich durch längere Beschränkung auf dieselben, zuerst an sie, als nächste Momente der Harmonie, zu denken; und diese Gewöhnung wird sich bis in die höchsten Aufgaben der Lehre und der Kunstbildung heilsam erweisen. Drittens wird er auf die leichteste Weise der Grundbedingungen aller Harmonie Herr, — und es muss ihm daran liegen, so sicher, aber auch so schnell es sein kann, wieder zum eignen Schaffen zu gelangen; zugleich mit der mechanischen Uebung gewinnt er auch Einsicht in die Gründe, die jene Mechanik bestimmt haben. Endlich mag er sich über die allerdings mehr mechanische als künstlerische Richtung dieser ersten Uebungen zufrieden geben, wenn er erfährt, dass nach der frühern Lehrweise im Grund' alle Uebungen in der Harmonie mechanisch und unkünstlerisch

getrieben wurden, während wir mit jedem folgenden Schritte der Künstlerfreiheit näher treten.

Was nun die Uebungen selbst betrifft, die der Schüler auf diesem Standpunkte zu unternehmen hat, so schärfen wir aus Erfahrung folgende zum Theil schon ausgesprochne Rathschläge ein.

Sobald die drei grossen Dreiklänge (bis S. 82), dann der Dominant-Akkord (S. 87), endlich die kleinen Dreiklänge (S. 96) aufgewiesen sind, muss der Schüler sich dieselben auf dem Klavier wiederholt zu Gehör bringen und selbst nachsingen, um sie sinnlich genau kennen zu lernen. Dann muss er sie nach dem Gehör auf jedem beliebigen Ton aufsuchen, blos nach dem Gehör etwaige Fehlgriffe verbessern, und erst, wenn er das Rechte getroffen zu haben meint, durch Ausmessung der Intervalle (S. 24, 97) das Gefundne prüfen. Namentlich muss der grosse und kleine Dreiklang auf das Sicherste durch das Gehör unterschieden werden; man gelangt dazu, wenn man grosse Dreiklänge (durch Erniedrigung der Terz) in kleine (z. B. *c–e–g* in *c–es–g*) und kleine (durch Erhöhung der Terz) in grosse (z. B. *e–g–h* in *e–gis–h*) verwandelt. Diese Uebung muss auf jede der künftig nach und nach zutretenden Gestalten ausgedehnt werden; der Musiker muss Alles hören, Alles sinnlich erkennen, aufnehmen, durchfühlen, und sich dann auch ohne sinnlichen Apparat, ohne Instrument oder Gesang, im Geiste deutlich und sicher vorstellen können.

Ist ein Akkord auf dem Klavier gefunden, so muss er erläutert werden, und zwar in jeder möglichen Weise. Wäre z. B. der Akkord *c–es–g* gefunden, so früge sich:

Was ist es für ein Akkord? — ein kleiner Dreiklang.
 Beweis! . . . .
Wie heissen seine Töne? — *c–es–g*.
Warum *es* und nicht *dis*? — weil wir zu *c* die Terz brauchen, also die *E*-Stufe; *c–dis* wär' eine Sekunde, und zwar eine übermässige.
Wie verwandeln wir *c–es–g* in einen grossen Dreiklang?
 — durch Erhöhung der Terz *es* in *e*.

Aus grossen Dreiklängen müssen Dominant-Akkorde gebildet werden, durch Zufügung (S. 87) der kleinen Septime. Dies übt man am zweckmässigsten so, dass man (wie S. 108 gezeigt)

1. den Dreiklang vom Grundton aus hersagt (oder vom Schüler hersagen lässt) und
2. durch ein nachdrücklich ausgesprochnes »und!« auffodert, noch eine Terz, — die Septime des Grundtons, — zuzufügen. Z. B. der grosse Dreiklang auf *G* soll Dominant-Akkord werden. Frage: »Wie heissen die Töne dieses Akkordes?« Antwort: »*g–h–d*;« . . . . »Und?« — *f*!

Bei jedem Dominant-Akkorde muss gesagt werden, in welcher

Tonart er steht. Die Dominante ist bekanntlich die Quinte jeder Tonart; folglich muss die Tonika eine grosse Quinte unter (oder eine grosse Quarte über) dem Grundton des Dominant-Akkordes sich befinden; z. B. die untere Quinte (oder obere Quarte) von *c* ist *f*; folglich steht der Dominant-Akkord *c–e–g–b* in der Tonart *F*dur.

Sodann muss jeder Dominant-Akkord (S. 89) aufgelöst werden, und zwar in allen Lagen seiner Töne.

Wie soll sich z. B. der Dominant-Akkord *c–e–g–b* auflösen?

Vor Allem ist festzustellen, dass er der Dominant-Akkord in *F*dur ist und die Tonleiter von *F* so heisst:

F–g–a–b–c–d–e–f.

Nun ist die Regel:

1. der Grundton geht in die Tonika, also eine grosse Quinte hinab oder eine grosse Quarte hinauf, — *c* nach *f*;
2. die Terz geht in die Tonika, also eine Stufe hinauf, — *e* nach *f*;
3. die Septime geht in die Terz der Tonika, also eine Stufe hinab, — *b* nach *a*;
4. die Quinte geht eine Stufe abwärts oder aufwärts, — *g* nach *f* oder *a*.

Dies muss wiederholt schriftlich und am Instrument bis zu vollkommner Sicherheit geübt werden; die hier gewählten Ausdrücke der Regeln sind solcher Uebung günstiger, als die S. 89 angewendeten begriffsmässigern.

Noch ein etwas erweitertes Beispiel in fremderer Tonart.

Was ist *cis–e–gis*?

Ein kleiner Dreiklang. Beweis! . . . .

Wie wird er zu einem grossen?

Durch Erhöhung der Terz *e* in *eïs*; der Akkord heisst *cis–eïs–gis*.

Wie bildet sich ein Dominant-Akkord daraus?

Durch Zufügung der kleinen Septime des Grundtons, *cis–h*; der Dominant-Akkord heisst *cis–eïs–gis* und — *h*.

In welcher Tonart steht er?

In derjenigen, die eine grosse Quinte unter seinem Grundtone ihren Sitz hat, also in *Fis*dur; die Tonleiter heisst: *Fis*, *gis*, *aïs*, *h*, *cis*, *dis*, *eïs*, *fis*.

Wie löset er sich auf?

1. Der Grundton *cis* geht nach der Tonika (eine Quinte abwärts, oder Quarte aufwärts) nach *fis*;
2. die Terz *eïs* geht eine Stufe hinauf nach *fis*;
3. die Septime *h* geht eine Stufe hinab nach *aïs*;
4. die Quinte *gis* eine Stufe auf- oder abwärts, nach *aïs* oder *fis*; in der Regel das Letztere.

Bei der Ausarbeitung der Harmonie sind zunächst alle Aufgaben in *C*dur zu benutzen. Es finden sich deren noch mehrere im Werk und den ersten Beilagen. Bedarf es für diese oder eine andre Tonart mehrerer, so mag man Melodien aus den Beilagen aus einer Tonart in die andre übertragen.

Erst wenn man in *C*dur ganz sicher ist, gebe man auf eine zweite, dann auf eine dritte, vierte Tonart über, bis man sich in jeder bequem findet. Diese Fortschritte dürfen nicht übereilt werden; es kommt nicht darauf an, wie bald man fertig, sondern wie sicher und gewandt man werde. In jeder Tonart muss man sich vor dem Beginn der Arbeit durch folgende Fragen orientiren:

Wie heisst die Tonleiter?
Wie die Tonika, Ober- und Unterdominante?
Wie der Dreiklang der Tonika, der Ober- und Unterdominante?
Wie die Dreiklänge der sechsten und dritten Stufe?
Wie der Dominant-Akkord?
Wie löset sich derselbe auf?

Es ist gut, sich das mehrmals schriftlich vorzuhalten, kurz jedes Mittel anzuwenden, um zur vollkommensten Sicherheit zu gelangen.

Jede künftig zu erlangende neue Gestalt muss in gleicher Weise und mit gleicher Sorgfalt angeeignet werden. — Wir fodern nicht wenig Arbeit von dem Kompositionsschüler; aber die Belohnung liegt nach nicht langer Frist in dem sichern und unerwartet reichen Gelingen der Arbeit und in der endlichen Meisterschaft. Die Meisterschaft wird nur durch treue strenge Arbeit erlangt; und es ist Recht, dass sie in so hohen Dingen, wie die Thätigkeiten des Künstlers sind, nicht wohlfeiler zu haben ist.

Uebrigens mag nicht unbemerkt bleiben, dass unsre erste Harmonieweise für gewisse Fälle nicht vollkommen befriedigend ist. Bei sehr springender Melodie werden auch die Mittelstimmen, da sie sich jener eng anschliessen sollen, zu unruhigem Wesen gezwungen, oder man muss sie schon jetzt nach andern Gesetzen führen. Bei gewissen Tonfolgen in der Melodie, z. B. in *C*dur bei *c–f*, *d–g*, *e–a*, *a–h–e* oder *g* oder *a*, sind fehlerhafte Fortschreitungen nicht ganz zu vermeiden, und was dergleichen sich vielleicht noch mehr finden liesse.

Allein es hat keinen praktischen Werth, diese Bedenklichkeiten, die schon bei dem nächsten Fortschritte von selbst wegfallen, hier zu erörtern. In unsern Uebungssätzen sind sie vermieden und wer sich die unnöthige Mühe nehmen will, mehr Uebungsmelodien zu komponiren, kann die oben angedeuteten Fälle vermeiden, oder mag sich schlimmsten Falls durchhelfen, so gut es geht.

D.

Die Lehre von verdeckten und Ohren-Quinten und Oktaven.

Die Lehre vom »reinen Satze«.

Zu S. 115.
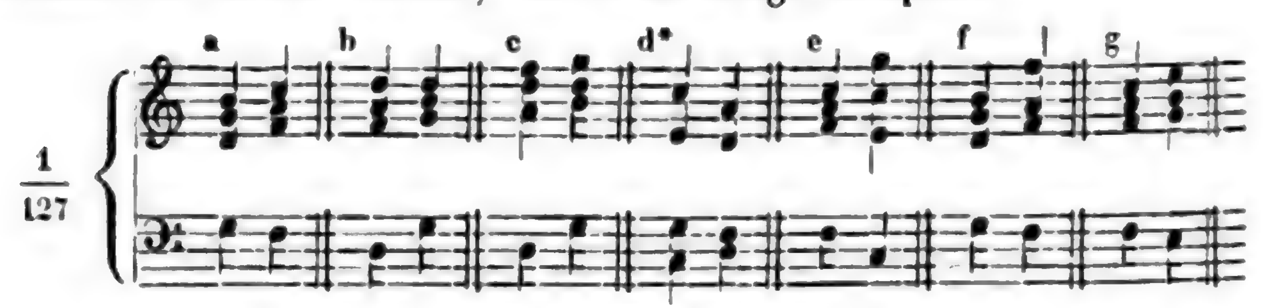
Hier ist noch ein Verhältniss zur Sprache zu bringen, das der ältern Schule mancherlei Bedenken und Noth erregt hat: wir meinen jene Fortschreitungen zweier Stimmen, die man als

verdeckte Quinten, — verdeckte Oktaven, Ohrenquinten und Ohrenoktaven

bald mehr bald weniger streng verpönte.
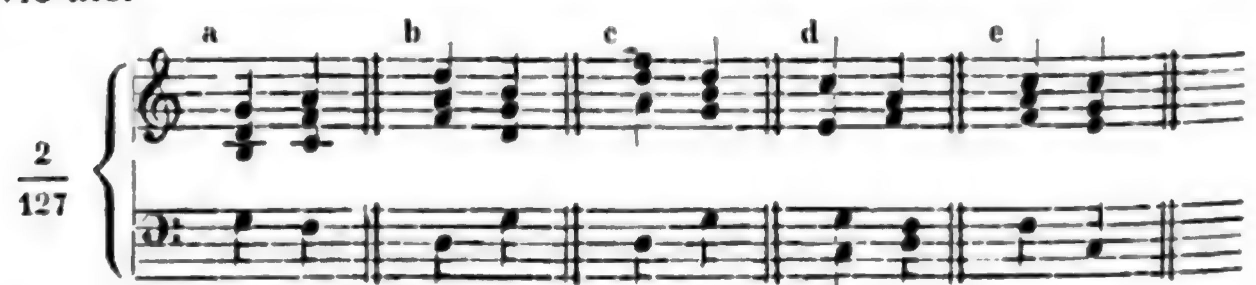
Zwei Stimmen können nämlich so fortschreiten, dass zwar keine wirkliche Folge zweier Quinten oder Oktaven stattfindet, doch aber zuletzt eine Quinte oder Oktave sich zudringlich heraushören lässt, ungefähr mit der Wirkung wirklicher Quinten- und Oktavenfolgen. Ein Fall dieser Art hat sich schon in No. 211 gezeigt, wo bei *d* die Aussenstimmen in Oktaven fielen; hier noch einige Beispiele.

1/127



Es ist nicht zu übersehn, dass bei *a*, *d* und *e* die Quinten, bei *b*, *c*, *f* und *g* die Oktaven mehr oder weniger auffallend, ja heftig hervortreten, und dass dieselben Akkordfolgen gemildert würden, wenn man, wie hier —

2/127
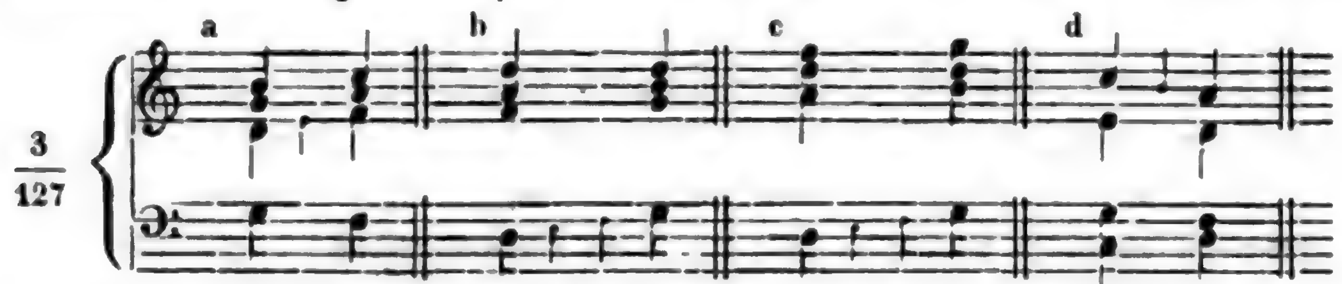


mit *a*, *b*, *c*, *d*, *e* geschehn, den Anklang der Quinten und Oktaven beseitigen oder wenigstens aus den Aussenstimmen in Mittelstimmen verlegen kann.

Erschienen nun dergleichen Quinten und Oktaven in Stimmen, die in gleicher Richtung mit einander (beide hinauf oder beide hinab)

* Vergl. Anhang P. No. 2/131.

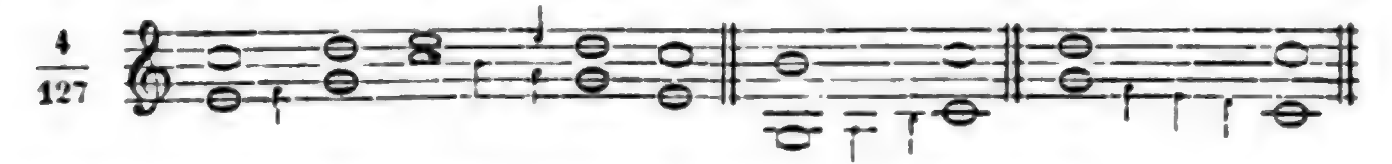
gingen: so nannte man die Fortschreitung verdeckte Quinten und Oktaven, und erläuterte den Fall so, dass zwar nicht in den wirklich angegebnen, doch aber in den nicht angegebnen aber zwischen inneliegenden Tonstufen wirkliche Quinten- und Oktavenfolge vorhanden sei. Die obigen Fälle *a*, *b*, *c*, *d* seien so zu erklären, wie hier mit kleinen Noten angedeutet ist;



es bilde nämlich bei *a* nicht der wirklich angegebne Ton *d* mit *h* eine Quinte, wohl aber der Ton *e*, der zwischen *d* und *f* liege und an den man denken könne oder wohl gar zu denken gezwungen sei, wenn man ihn auch nicht höre. Gleiches finde bei *b*, *c*, *d* statt. Bei andern Fällen, z. B. bei *e*, *f*, *g*, zeigte sich diese Erklärung nicht einmal anwendbar.

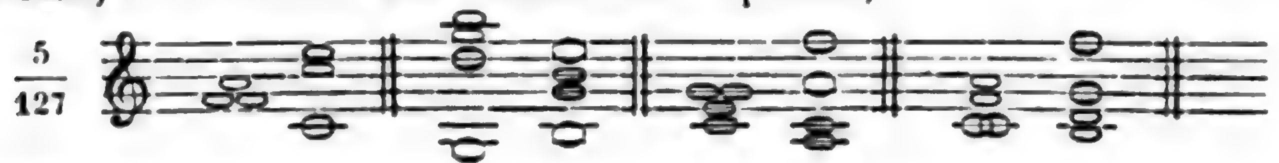
Gingen aber die Stimmen in entgegengesetzter Richtung fort zu einer Quinte oder Oktave (wie bei *f* und *g* in No. 1/127) und wollte jene Erklärung nicht passen, so half man sich mit einem andern Namen; man nannte den Fall Ohrenquinten und Ohrenoktaven.

Nun hatte man allerdings Stoff genug, sich und die Schüler mit der Frage zu quälen. ob alle? oder einige? und welche dieser Fälle zu ertragen oder zu verbieten seien? Denn es ist leicht zu bemerken, dass einige dieser Tonfolgen in den einfachsten, unentbehrlichsten Schritten der Harmonie, z. B. in der Naturharmonie und den nothwendigen Schlussformeln —



statt haben, ja dass es schlechthin unmöglich ist, einen Satz mit Harmonie ohne dergleichen Fortschreitungen zu schreiben; während andre Fälle dieser Art unter gewissen Umständen allerdings lästig werden können, wieder andre eben durch das ihnen eigne Hervordringen dem Sinne der Komposition trefflich zusagen.

Eben so leicht wäre jedoch, wie uns scheint, zu bemerken gewesen, dass andre Intervalle, wenn sie unter ähnlichen Umständen auftreten, z. B. Terzen und Sexten oder Septimen,



eben so auffallend werden können.

Dies leitet aber auf die Lösung der ganzen Frage.

Alle dergleichen Fortschreitungen sind hauptsächlich nur dann auffallend oder heftig vordringend und dadurch bisweilen missfällig, wenn sie entweder zwischen unzusammenhängenden, also schon für sich befremdenden Akkorden statt finden, oder wenn sie aus einem unnatürlichen Stimmschritt, aus der Führung einer oder beider Stimmen in entfernte, statt in die nächsten und bequem liegenden Töne des folgenden Akkordes hervorgehn. Daher eben wird unter gleichen Umständen jedes Intervall gleich auffällig; dies bemerkten nur die Theoretiker nicht, weil sie mit krankhafter Aengstlichkeit überall nach den vielbesprochnen Quinten und Oktaven umherhorchten, die denn alle verdammt werden mussten und die man allenthalben argwohnte, wie die Jesuiten.

Für uns hat diese Angelegenheit nur untergeordnete Bedeutung. Denn nach unsern Grundsätzen werden wir von selbst nicht fremde Akkorde zusammenbringen oder die Stimmen über das Nächstliegende in das Ferne und Fremde führen, bis wir auf einer höhern Stufe beides mit Bewusstsein und an rechter Stelle thun können. Wir bedürfen daher keines Bollwerks von Regeln, die obenein von so zweifelhafter Haltbarkeit sind, und deren Anwendung auf unserm Weg' ohnehin nur in sehr beschränktem Umfange statthaben kann. Vielmehr wollen wir uns jener Verzärtelung des Sinnes erwehren, die vor jeder stärkern Ansprache zurückbebt, da es doch Obliegenheit der Kunst werden kann, auch das Stärkste, ja Herbste auszusprechen, das je in des Menschen Brust gekommen. Und noch mehr wollen wir uns jene pedantischen Einbildungen und Aengstlichkeiten fern halten, die, um nur den kleinsten Anstoss zu meiden, lieber jeden freien Schritt verkümmern oder versperren möchten. Alle Meister haben ihren Sinn rein gehalten und gebildet, aber sie haben ihn nicht von theoretischen Grillen ankränkeln lassen; dies kann von jedem Einzelnen aus seinen Werken bewiesen werden.

Für uns also wäre die Angelegenheit abgethan. Sie ist es aber nicht für die alte Lehre, die, von richtigen Wahrnehmungen ausgehend, überall in ein Genist von Vorschriften gerathen ist, in denen sie selber den reinen Hinblick auf das Wesen der Kunst sich verwirrt hat, und den ihr Vertrauenden verwirrt. Jeder, dem die Sache am Herzen liegt, muss Abhülfe wünschen. Es ist aber leichter, einen Irrthum aufzudecken, als in all' denen, die sich in ihm eingewohnt und bequem gemacht, auszurotten. Umlernen, — vergessen, was man mühsam erlernt, und nochmal lernen, wo man meinte schon fertig zu sein, ist ein sauer Stück Arbeit; nur der mag es unternehmen, dem Lieb' und Treue für den Beruf die Kraft des Fortschritts jung erhalten. Und anders als durch Umlernen ist Fortschritt und Erlösung aus dem alten Irrthum nicht möglich. Man kann nicht zugleich fortschreiten und

stehn bleiben; das zeigen ein Paar neuere Lehrbücher, die das Neue, zu dem wir fortgeschritten, mit dem gewohnten Alten gemüthlich haben vereinen wollen.

Unsre Lehre — um es kurz auszusprechen — strebt, aus dem Wesen der Kunst, aus dem, was in der Seele des kunstübenden und kunstauffassenden Menschen vorgeht, alle Gestaltungen der Kunst zu begreifen und zur Darstellung, zu künstlerischer Schöpfung zu fördern. Die ältere Lehre strebt in dem Theil, um den es sich hier handelt, einen Theil des Kunststoffs — die Harmonie — zu überliefern und seine Handhabung durch eine Reihe von Verboten vor Fehlgriffen zu wahren. Den Inbegriff der hierhin zielenden Regeln und Fertigkeiten nennt sie

die Kunst des reinen Satzes;
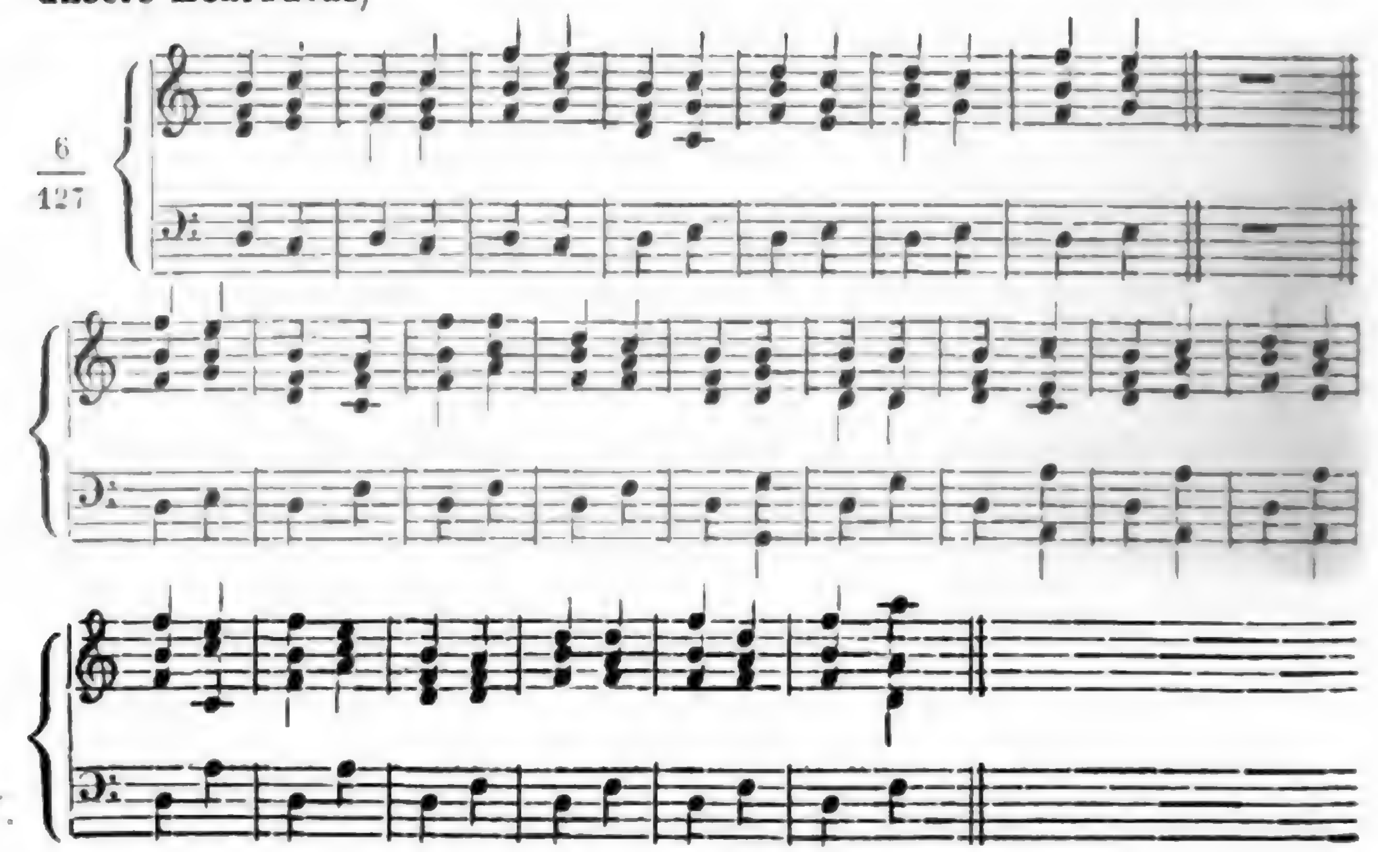
Ziel derselben ist Vermeidung solcher Momente, die dem Gehörsinn missfällig sein könnten. Hiermit bezeichnet sie das Sinnlich-Wohlgefällige als Aufgabe der Kunst, während unsre Lehre dasselbe zwar in seiner Berechtigung anerkennt, aber damit keineswegs den Inhalt der Kunst und die eigne Aufgabe erschöpft meint. Wer sich nun diese Aufgabe setzt, kann die Kunst nicht anders als in ihrer Vollständigkeit (also auf dem Punkte der Lehre, den wir bis hierher erreicht: das melodische und harmonische Element) fassen, und findet in nichts Anderm, als im Wesen der Kunst und seiner vernunftgemässen Entfaltung — also in der vernünftigen Erkenntniss — das Gesetz für Ausübung und Lehre; hierin befindet er sich dann in Einklang mit der Kunst selber und den Künstlern, möge diesen das Wesen der Sache zu hellem aussprechbarem Bewusstsein gekommen sein oder nicht. Wer dagegen vom Wesen der Kunst nur die Aussenseite, das Sinnlich-Wohlgefällige, festhält, kann natürlich nur den Sinn, das Gehör als Richter und Gesetzgeber anerkennen. Nun ist aber der Sinn und das Sinnlich-Wohlgefällige höchst subjectiv und in seinen Bestimmungen schon darum höchst schwankend, weil es vielerlei Sinnlich-Wohlgefälliges und Missfälliges giebt, (weil z. B. das Gehaltlos-Wohlgefällige durch Leerheit, das allzulang festgehaltne Wohlgefällige durch Einerlei und Reizlosigkeit ebenso widrig wird, als das unmittelbar Sinnlich-Verletzende) und vielerlei Abstufungen. Hier sucht nun die alte Lehre ihre Rettung darin, dass sie vom »blossen Gehör« an das »wirklich musikalisch gebildete Ohr« und »in letzter Instanz« an ein »durch Erfahrung und Uebung völlig gereiftes Urtheil« appellirt. Leider aber bietet sie für diese Gehör-Bildung, Erfahrung und Uebung wieder keinen andern Boden, als ihre Lehren und Verbote des reinen Satzes, die doch erst durch das gebildete Ohr gefunden oder bewährt werden sollen. Aus diesem Zirkeltanz findet sie keinen Ausgang.

Dies ist natürliche Folge der Einseitigkeit, die Kunst nur von der sinnlichen Seite auffassen zu wollen, statt in ihrer Vollständigkeit und

vollen Vernünftigkeit. Daher begreift sich, dass die Lehre zuletzt an sich selber irre wird und einer ihrer jüngern Anhänger von einem ansehnlichen Theil seiner eignen Weisungen erinnert: sie seien »in vielen Fällen nur vom theoretischen Standpunkte aus aufzufassen, während solche und ähnliche Stellen in der Praxis, selbst im sogenannten reinen Satze, oft nach oben ausgesprochnem Grundsatze beurtheilt werden müssen«, — nämlich dass einzelnen regelwidrigen Stimmführungen gegen (in Rücksicht auf) die Konsequenz (den Sinn) des Ganzen nicht die besondre Bedeutung beizulegen sei, die ihnen sonst (wo? ausser Zusammenhang mit dem Ganzen des Satzes? theoretisch?) gebühren«. Hier ist also schon der reine Satz zu einem Sogenannten geworden, das Auseinandergehn von Theorie (nämlich jener!) und Praxis ist eingestanden, die Bedeutung des Ganzen eines Kunstwerks und der Kunst meldet sich schon an und wäre gewiss zu vollem Rechte gekommen, hätte der Verf. Einen Schritt weiter, den letzten Schritt vom Alten zum Neuen (das doch eigentlich das Uralte, das Wesen der Sache zu fassen trachtet) gewagt, statt in unentschiedner Mitte zu schweben, im Alten zu verharren und doch kein Genügen darin zu finden.
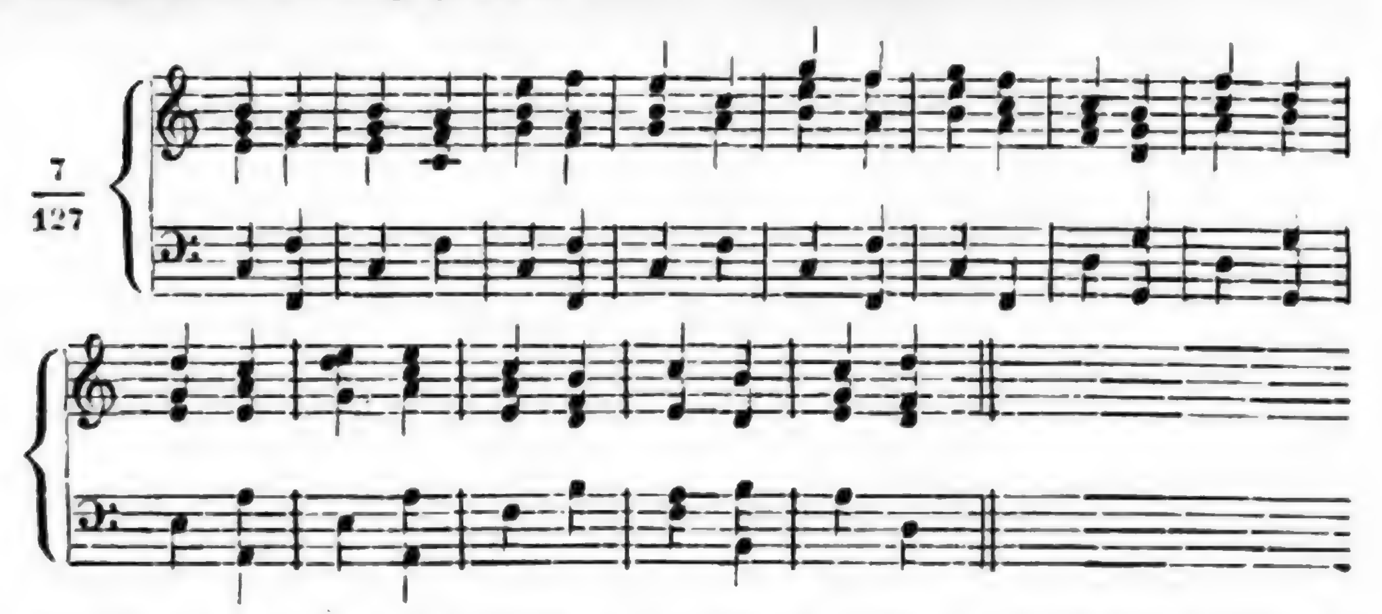
Und wenn denn das »musikalisch gebildete Ohr« Richter und Lenker sein soll, *was thut die alte Lehre, um es zu bilden,* um ihm Urtheil, Erfahrung, Uebung für das Wohlgefällige zu verschaffen? —

Sie ertheilt eine Reihe von Weisungen und Aufzeichnungen des mehr oder weniger Zulässigen oder Unzulässigen. Der Fortschritt auf dieser Bahn besteht naturgemäss in der Ausdehnung jener Weisungen, da das Nächstliegende längst und tausendmal gesagt ist. So bringt jener Lehrer folgende Fortschreitungen des verminderten Dreiklangs (S. 138 unsers Lehrbuchs)



bringt zu andern Akkorden gleiche Reihen zusammen, und hat (wie er selber bemerkt) natürlich nicht einmal alle Fälle erschöpft. Was soll nun — jedes Bedenken gegen Einzelnes bei Seite gestellt — der Schüler damit anfangen? Soll er das für künftigen Gebrauch auswendig lernen? oder soll er es dem Gehör einprägen? Das Letztere wird wenigstens bei der Behandlung der Mischakkorde abgelehnt; es wird »dem Anfänger« gerathen, »sich mit solchen Dingen nicht eher zu befassen, ehe er nicht mit der Behandlung der einfachsten Harmonien des einfachen reinen Satzes vollständig vertraut ist«, weil sonst Einsicht und Sinn verwirrt würden. Auch hier also lag es so nahe, sich dem naturgemässen Wege, Sinn und Urtheil zu bilden, rückhaltlos anzuvertrauen! — Und das ist kein einzelnstehender Fall. Ein andrer Theoretiker erkennt zwar den Mangel der alten Lehre, nicht einmal zur Begleitung gegebner Melodien anzuleiten. Statt sich aber der systematisch begründeten Methode zu bedienen, stellt er auf 193 Seiten weite Reihen von Harmoniefolgen zusammen, die man anwenden könnte, wenn die Melodie eine halbe oder ganze Stufe, eine kleine oder grosse Terz u. s. w. stiege oder fiele. Natürlich (und zum Glück!) kann auch er nicht einmal erschöpfend sein.

Und nochmals der reine Satz! Wenn es denn einmal um das Sinnlich-Wohlgefällige zu thun sein soll: sind denn die Akkordfolgen No. $\frac{7}{127}$ nach der Pause, oder diese, aus demselben Lehrbuch auf das Geradewohl herausgegriffnen —



so wohlgefällig? Aus unserm Standpunkte werden wir keine derselben absolut verwerfen, obgleich wir wissen, warum und wieweit sie vom Urstande der Harmonie sich entfernen. Aber neben solchen Gestaltungen sollte man nicht vor jeder verdeckten Quinte zurückschrecken, wäre nicht die ewig eingepredigte Quinten- und Oktavenscheu förmlich zur Krankheit geworden, in der man alles Unglück — und aller Weisheit Anfang und Ende säh'.

E.

Stimmlage und Stimmführung.

Zu S. 133.

Die Grundsätze, welche Gang und Lage der Stimmen regeln sollen, haben die ersten und allgemeinsten Bedürfnisse der Stimmführung zu sichern; vor Allem kommt es darauf an, jede Stimme folgerecht und zusammenhängend — fliessend zu gestalten und sämmtlichen Stimmen zu klarem Zusammenwirken zu verhelfen. Es ist aber schon bei der Feststellung jener Grundsätze darauf hingewiesen, dass mancherlei Abweichungen von ihnen stattfinden müssen.

Was nun die Stimmführung betrifft, so müsste, wie schon gesagt, ununterbrochen schrittweise Bewegung, Einförmigkeit und Weichlichkeit zur Folge haben. Dies ist es, was unsre einstimmigen Uebungen von kraft- und karaktervollerm Aufschwunge fern gehalten hat; jedes wohlgerathene Kunstwerk bietet Beläge über Beläge, dass sanfte stufenweise Führung mit kräftigen und weiten Schritten gemischt wird, um (tieferer Antriebe nicht zu gedenken) Anmuth an die Stelle der Gleichmüthigkeit, die sich in gleichem bequemen Hingang zeichnet, zu setzen. Eben so unrathsam als jene Einförmigkeit würde die entgegengesetzte, stetes Herumfahren in weiten Schritten, sein, das vor einem halben Jahrhundert in den Opernsätzen Reichardt's, Righini's und Andrer für grossartig gelten sollte. Wenn neuerdings R. Schumann in seinem 1. Quatuor alle Stimmen, wie hier, besonders in den ersten Takten —

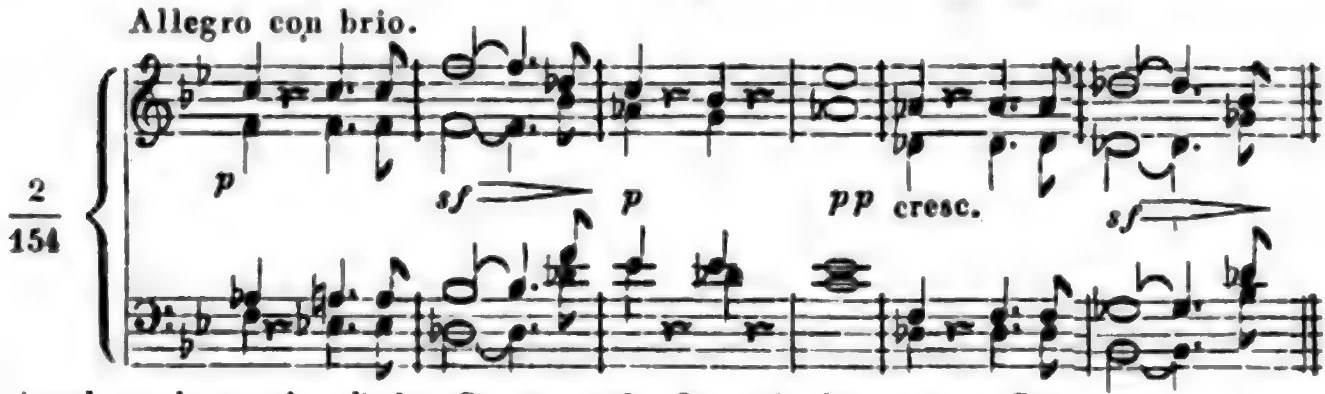
Presto.

1/154

Takt 4 bis 7 und der letzte machen für sich eine Ausnahme — hin und her wirft, so zeigt sich (von allem sonst Bedenklichen abgesehn) eine Zerrissenheit des tonischen Zusammenhangs, die möglicherweise in der Idee des Werks oder Stimmung des Komponisten Anlass haben kann, hier aber wohl als starker Belag für die andre Einseitigkeit gelten mag,
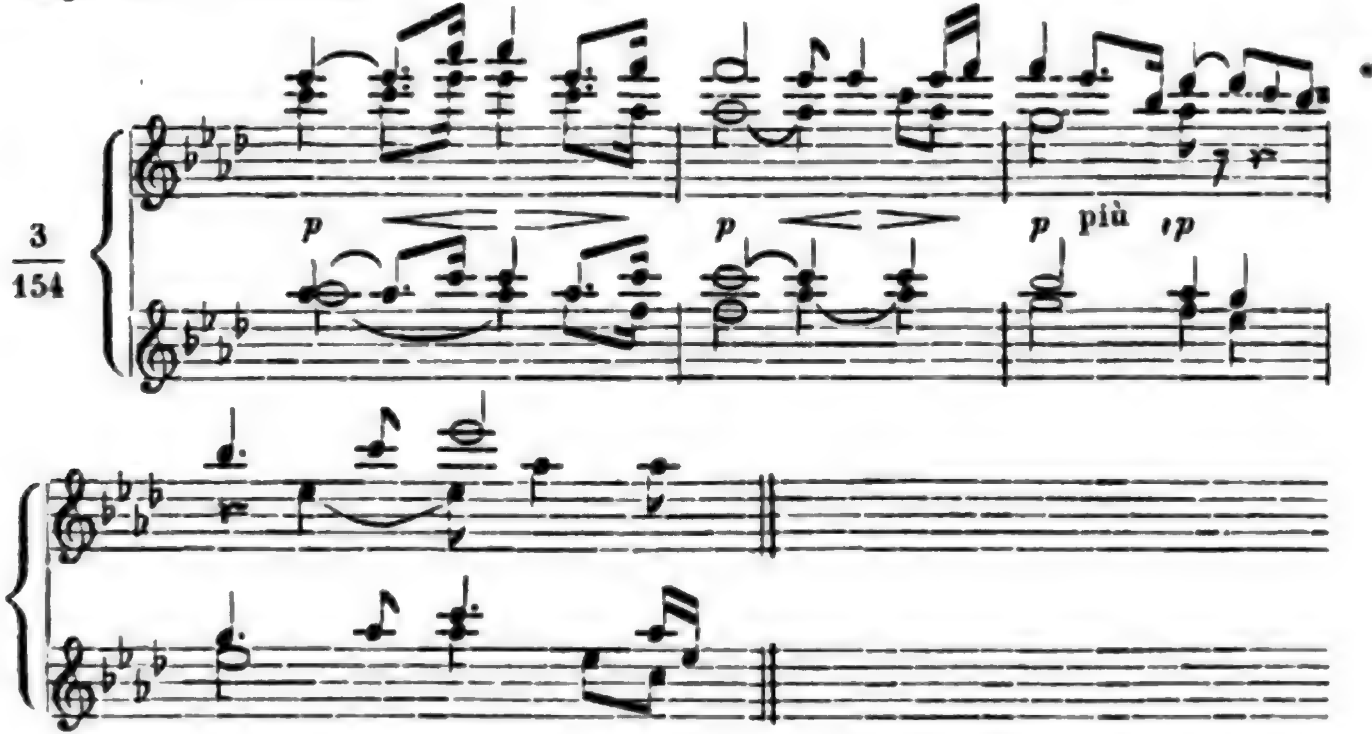
und uns zugleich erinnert, dass das von Melodie überhaupt Ausgesprochne von der Führung jeder Stimme gilt.

Wie wohlthuend gemässigtes und wohlgewähltes Abbeugen von den nächsten Schritten wirken kann, zeigt (unzähliger andrer Beispiele nicht zu gedenken) die freie Führung der Quinte des Dominantakkordes im Tenor (No. 161, *d*) in die Quinte des tonischen Dreiklangs. Derselben Wendung, nur in der Oberstimme und aufwärts, verdankt Beethoven die reizende Vollendung seines Seitensatzes —
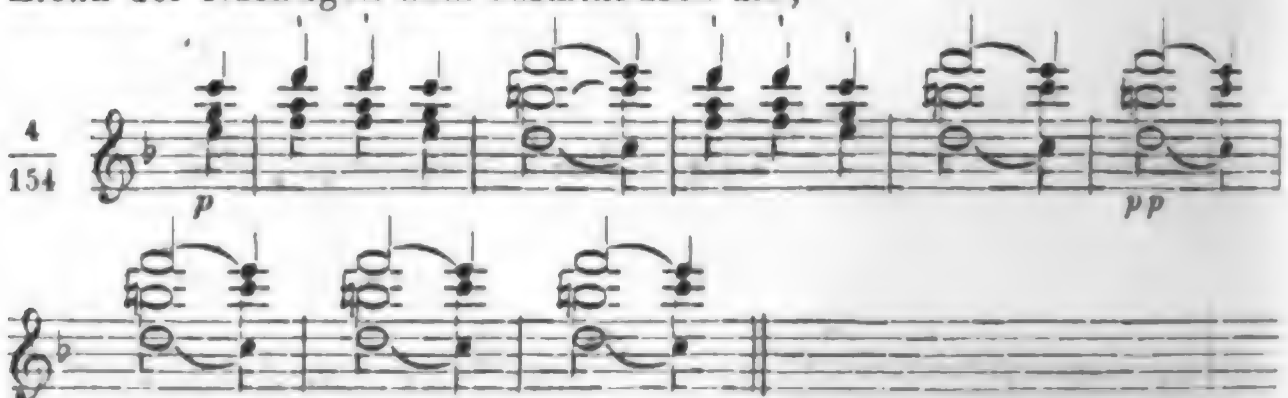


(und noch zweimal) im Quatuor 6, Op. 18, im ersten Satze.

Dasselbe gilt von der Harmonielage. So gewiss die mittlere Tonregion (kleine und eingestrichne Oktave) dem Zusammenklang und der Deutlichkeit aller einzelnen Töne günstiger ist, als die hohen oder tiefen Tonlagen: so gewiss giebt es wer weiss wie viele Anlässe, von jener abzugehn, in allen, den äussern Tonlagen zugänglichen Kompositionsklassen. Wenn R. Wagner in seinem Lohengrin das Herannahn des gefeierten Helden gleichsam mit ätherischen Klagen der hochliegenden Violinen
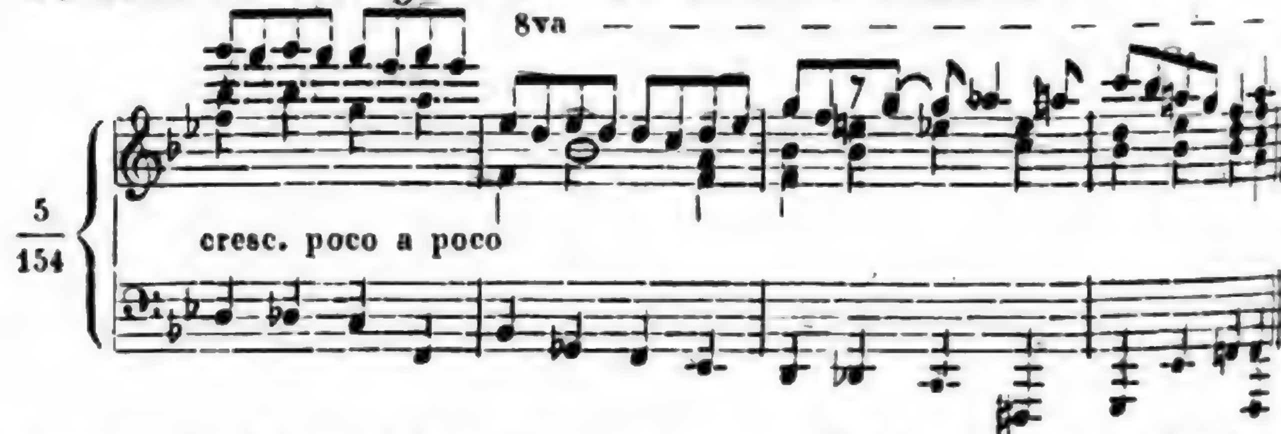


andeutet, so handelt er vollkommen im Sinne der Situation; es wäre nur für ihn selber zu wünschen, dass er denselben Effekt nicht allzuoft in seinen Werken benutzt hätte. Von allen Komponisten schaltet aber keiner so frei und sinnig in allen Tonregionen und Harmonielagen, als Beethoven; das Entlegenste, Kühnste fasst und verwendet er so

sicher als das Nächste, weil Alles ihm nur Ausdruck seiner Idee, weder Effektmittel noch Unbedacht oder Zufall ist. Dies ideale Schalten hat denn auch die Folge, dass keine Tonlage abgerissen hervortritt und keine abgenutzt wird; anmuthig und sinnig schwebt der Geist empor und taucht nieder, und dient die Höhe der Tiefe zum Gegengewicht. Wenn er im Scherzo der *A*dur-Symphonie so dringlich lockt wie das Ziehn der Nachtigall zum Jasminbusch hin,
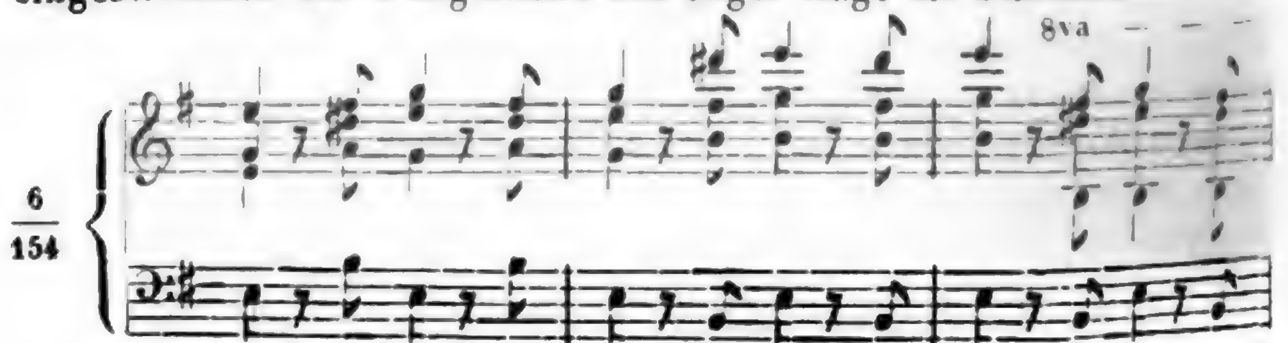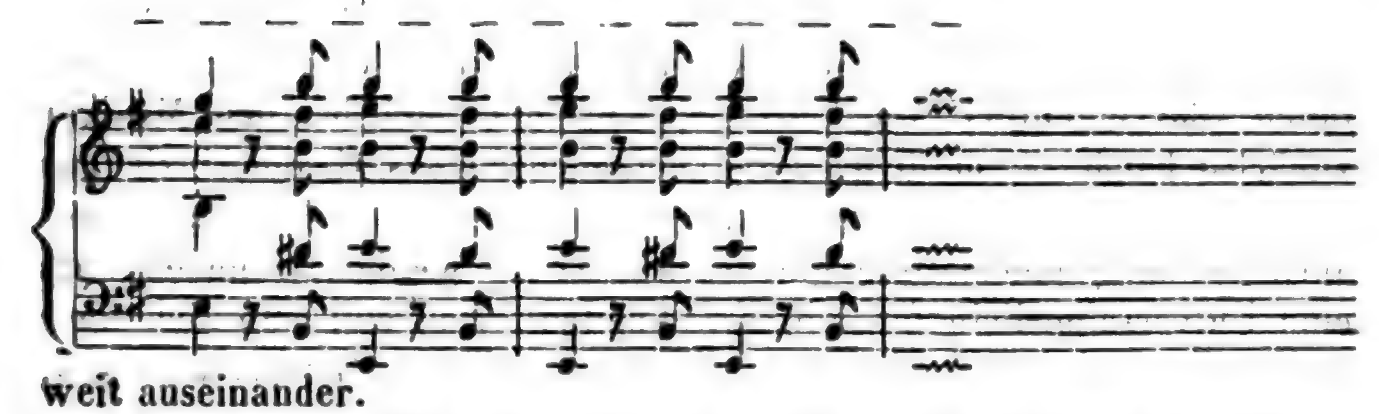


(Flöte und Oboen) so liegt der höhere Reiz des Tonspiels eben darin, dass es alle Tonregionen durchflattert und selbst die Tiefe weckt.

Dasselbe gilt endlich von der **Lage der Stimmen** gegeneinander. So gewiss allzuweite oder allzuhäufige Trennung den Zusammenhalt schwächt, so gewiss daher unsre Vorschrift im Allgemeinen und als allgemeine Norm richtig ist: so zeigt doch schon No. 155, *a* eine durch Rücksicht auf den Gang der Stimmpaare gerechtfertigte Abweichung. Dasselbe zeigt sich in ungleich ausgesprochnerer Nothwendigkeit in **Beethoven's** grosser Sonate, Op. 106, gleich zu Anfang des ersten Satzes. Das zweite Thema der Hauptpartie tritt im Umkreise des zweigestrichnen *c* auf, wird (ein neuer Belag für die obige Bemerkung) in der höhern Oktave wiederholt und geht in der weitesten Entfernung des Basses von den Oberstimmen —



durchaus in folgerichtiger Führung — zum Schlusse. In gleicher Ausdehnung führt Beethoven's *E*moll-Quatuor (Op. 59) im Schlusse, vom eingestrichnen *dis*-*e* beginnend aus enger Lage die Stimmen —





weit auseinander.

Fassen wir diese Bemerkungen mit so vielen ähnlichen zusammen, die theils schon gemacht worden, theils noch nachfolgen: so muss wohl, was wir über die Bedeutung aller Kunstgesetze S. 15 gesagt und oft in Erinnerung gebracht, zur festen Ueberzeugung werden. Es giebt kein allgemeines Kunstgesetz, als das: der Idee der Kunst und des besondern Kunstwerks gemäss zu verfahren; die Kunstvernunft ist der Ur- und einzige Grund jeder Gestaltung des Künstlers wie jeder Regel des wahrhaften Kunstlehrers. Diese Kunstvernunft zu erziehn und im Schaffen zur Bethätigung zu bringen, ist Kern und Lebensfunken aller Kunstbildung; jede besondre Vorschrift oder Anweisung gilt nur für gewisse Verhältnisse und Absichten, neben denen hundert andre Verhältnisse und Absichten Andres fodern; die Unendlichkeit und Unermesslichkeit, die sich in der Kunst dem Geist öffnet, spottet jedes endlichen Gesetzes, in dem man sie fangen und einsperren möchte, wie der Knabe Augustinus das Weltmeer zwischen vier Büchern.

Dies zeigt sich überall. Schon im kleinsten Harmoniegebilde stehen zwei Prinzipe vor uns, das harmonische und das melodische (S. 131) jedes mit besondern Ansprüchen, oft unvereinbaren; schon zeigen sich im melodischen Prinzip abweichende Zielpunkte und wir errathen schon, dass die verschiednen Organe — Klavier, Quartett, Orchester, Gesang — auch auf Stimmbehandlung die verschiedensten Ansprüche geltend machen. Welches Gesetz, ausser jenem obersten, wäre für so verschiedne Verhältnisse passend und durchgreifend? und wie eng ist noch ihr Kreis gezogen! Die alte Lehre hat sich diesen Betrachtungen nur dadurch entrückt, weil der Kern ihres Trachtens einseitig und engbegränzt, der sogenannte reine Satz, das heisst harmonischer Wohllaut war. Indess auch der Wohllaut hat, wie überhaupt sinnlicher Reiz, eine Unendlichkeit von Gestalten, Graden und Bedingungen, — daher das Ungenügen, die Fülle von Widersprüchen und Unhaltbarkeiten im Gefolg jener Lehre. Mit Recht, aber vergebens, klagt ein neuerer Vertreter derselben: die Jugend wolle jetzt Alles so klar haben, dass kein Zweifel möglich sei; alle Versuche seien aber »nicht im Stande gewesen, ein wirklich haltbares wissenschaftlich-musikalisches System, nach welchem durch ein Grundprinzip alle Erscheinungen im musikalischen Gebiete als stets nothwendige Folgerungen sich darge-

stellt finden, zu schaffen«. Vergebens hat er sich bei Philosophen, Mathematikern, Physikern nach jenem Grundprinzip umgesehn und bei ihnen »das eigentlich Musikalische, worum es sich bei dem Musiker zunächst handelt«, natürlich nicht gefunden. Jenes Grundprinzip das er sucht — nämlich kurzweg für den reinen Satz, der ihm indess auch schon problematisch geworden, ist so wenig zu finden, als eine Universalmedicin für alle Krankheiten. Und will man sich über Musik aufklären, so darf man nicht jene sachfremden Gelehrten fragen, sondern die Meister der Kunst. Aber man muss zu fragen verstehn; man muss fragen, was sie in der weiten Welt der Kunst erfahren und erlebt, nicht, wie diese weite Welt in irgend eine einseitig-abstrakte Vorstellung hineinpassen oder hineingezwängt werden könnte. Solcher Frage sind sie stumm.

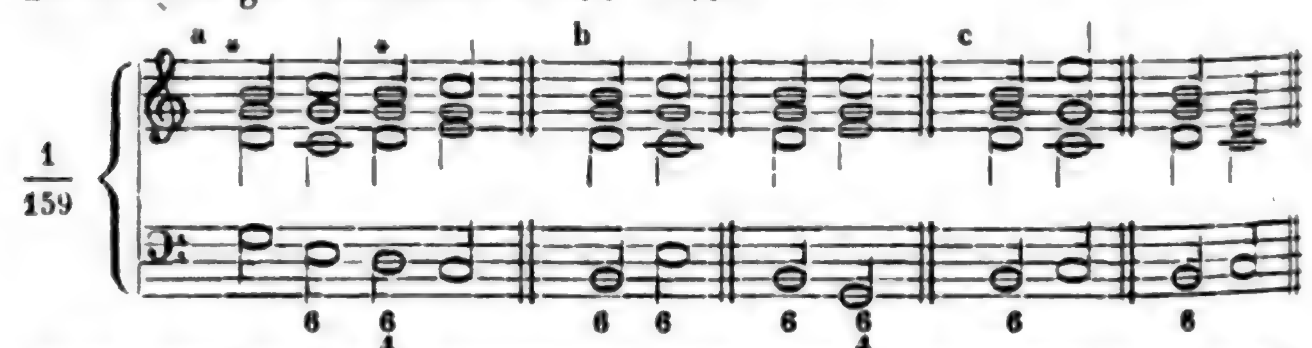
F.

Verdopplung der Terz im Dominantakkord und grossen Dreiklange.

Zu S. 133.

Zweierlei ist für den tiefer Eingehenden hier bemerkenswerth.

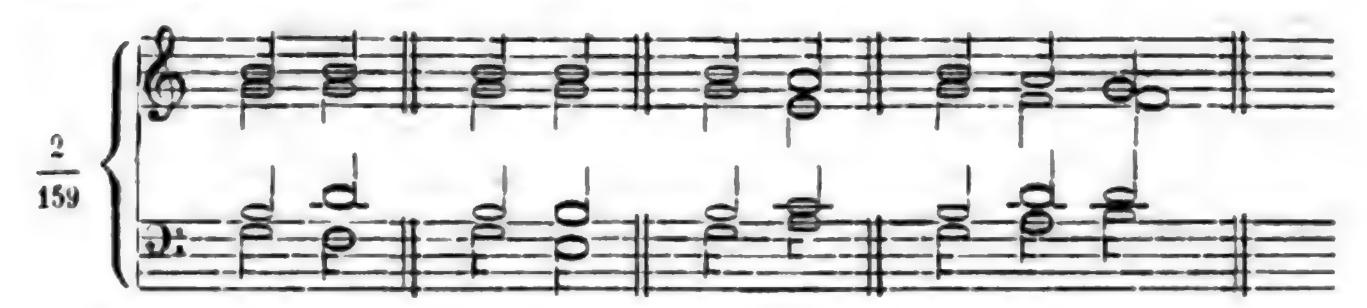
Erstens: dass die Terz im Dominant-Akkorde nicht verdoppelt werden darf, weil sie einen Schritt aufwärts gehen muss, mithin die Verdopplung Oktaven — oder in einer Stimme regelwidrige Fortschreitungen zur Folge haben würde, leuchtet ein. Allein das ist auffallend und verdient hier hervorgehoben zu werden: dass dieser Zug der Terz, aufwärts in die Tonika zu gehn, auch im Dreiklang der Dominante sich äussert, wenn derselbe nach dem tonischen Dreiklange fortschreitet. Hier —



haben wir bei *a* im Dominantdreiklange zuerst den Grundton, dann die Quinte verdoppelt; abgesehn von der Unfestigkeit und Weichlichkeit, die durch den auf den Sext-Akkord folgenden Quartsext-Akkord herbeigeführt wird, ist nichts gegen diese Harmonie zu sagen. Bei *b* und *c* dagegen haben wir die Terz verdoppelt und man wird ihr vordringliches Wesen nicht überhören können. Es tritt am meisten bei *b* hervor,

weil hier der Akkord mit seiner aufdringlichen Terz zu Umkehrungs-Akkorden (im zweiten Falle gar zu einem Quartsext-Akkorde) führt, deren unfester Ausdruck nach solcher Herausfoderung nicht befriedigen kann. Bei *c* ist wenigstens dieser Missstand beseitigt, wogegen hier wieder im ersten Falle der Diskant heftig herausfährt.
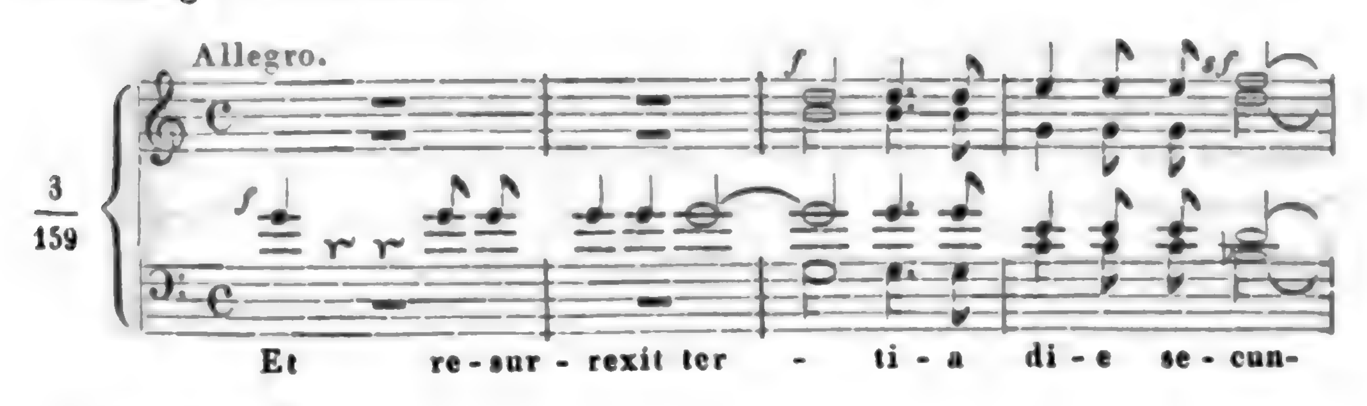
Wir nennen diese Erscheinung desswegen auffallend, weil die Verdopplung der Terz in demselben Dreiklange, wenn er in einen andern als den tonischen Akkord fortschreitet, z. B.
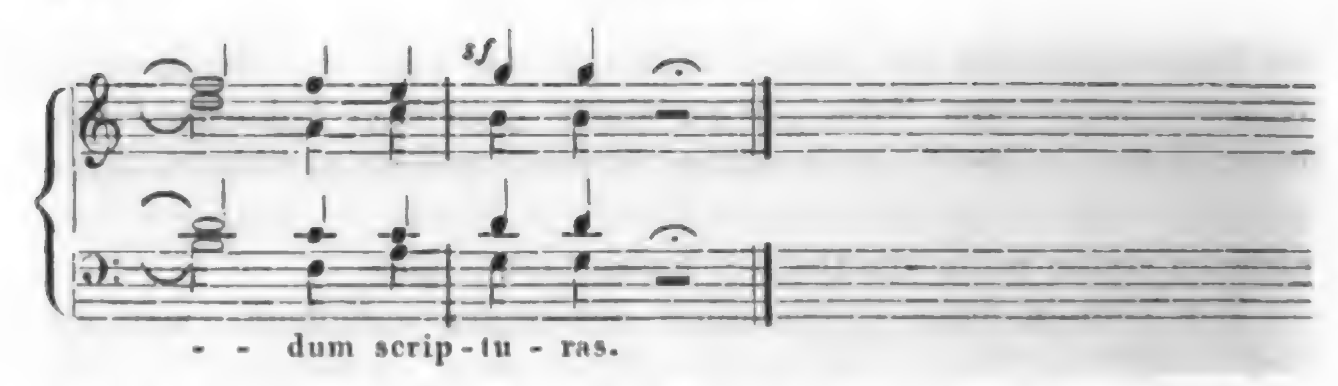


minder scharf oder ungefällig hervortritt, als in den obigen Fällen. Der Grund jener Erscheinung scheint daher der zu sein, dass der Dominant-dreiklang in seiner Bewegung zum tonischen Dreiklang an den Dominant-Akkord erinnert und wir daher nicht blos die Verdopplung der Terz, sondern auch die regelwidrige Führung derselben (gleichsam als wäre sie Terz eines Dominant-Akkordes) zu ertragen haben.

Zweitens. Allein auch hier wieder ist anzuerkennen, dass allgemeine Regeln nie für alle Fälle, die äusserlich genommen unter sie fallen, bestehn können; sie verlieren ihre Geltung, wo ihr Grund wegfällt. Wir geben nur drei Beispiele.

Die Terz soll nicht verdoppelt werden, sagt die Regel, weil sie als das bestimmende, hellste, schärfste Intervall im Akkorde sonst doppelt scharf hervordringt. — Wie aber, wenn gerade diese gesteigerte Helligkeit der besondern Aufgabe des Komponisten zusagt, vielleicht ihr einzig rechter Ausdruck ist? So hat Beethoven in der grossen Messe* in künstlerischer Tiefsinnigkeit das Rechte getroffen. Nach dem Schlusse des *crucifixus*, *passus et sepultus* in tiefster Wehmuth und Trauer, — und vor dem glänzenden Aufschwung des *ascendit in coelum* (einem weit und machtvoll ausgeführten Satze) wird die Auferstehung so verkündet:
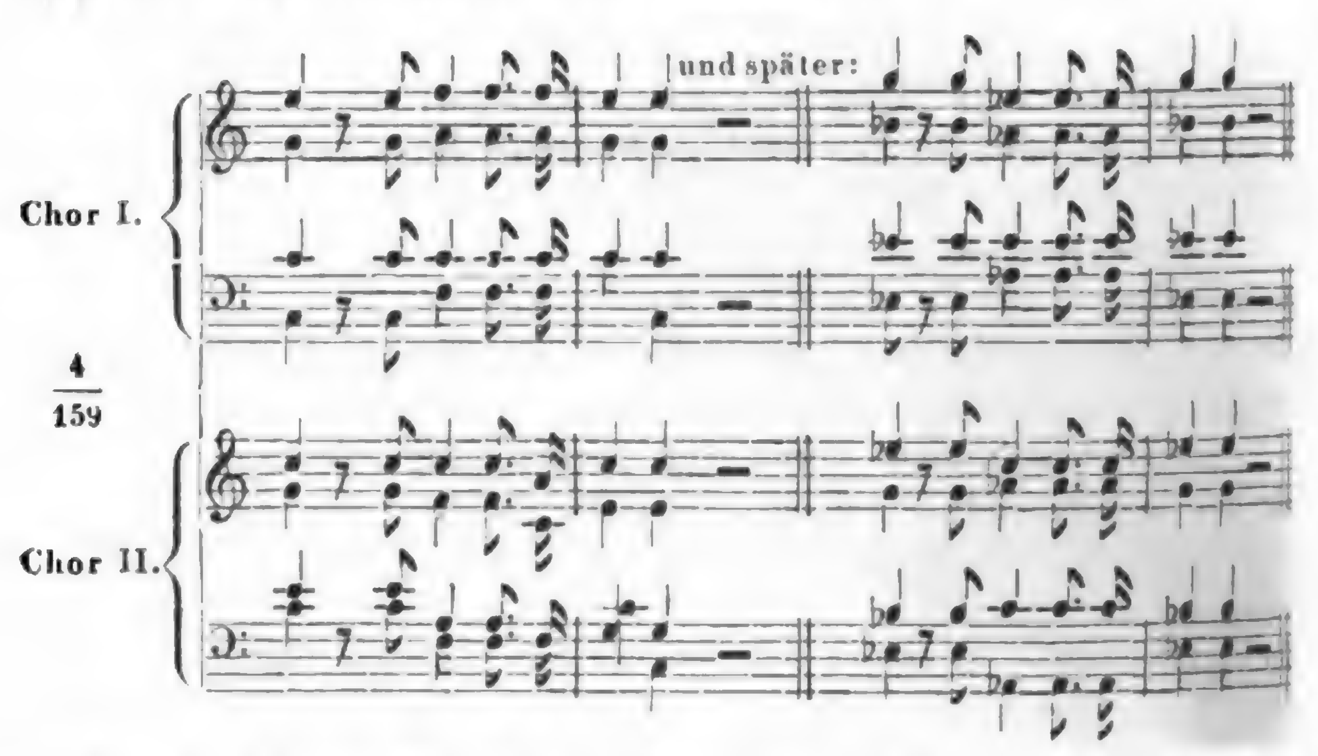


* In Partitur (Op. 123) bei Schott in Mainz. S. 147.



Aus dem hochtönenden Ruf des Tenors bilden die Stimmen Takt 4 zweimal Dreiklänge mit doppelter Terz. Es ist Alles im hellsten Ton der Verkündigung ausgesungen; — die hohe Tenorlage, die enggeschlossne erste Harmonie, die Terzverdopplung, die Führung des Alts, der fremd eintretende Akkord auf *B*, der lieblich helle Ausgang, — Alles wirkt in diesem Einen Sinne zusammen.

Schon hier (vom dritten und vierten Takte) geht die Terz gegen die oben beobachtete Weise. Händel in seinem Israel in Aegypten* singt die Worte »Er gebot es der Meerfluth« so —
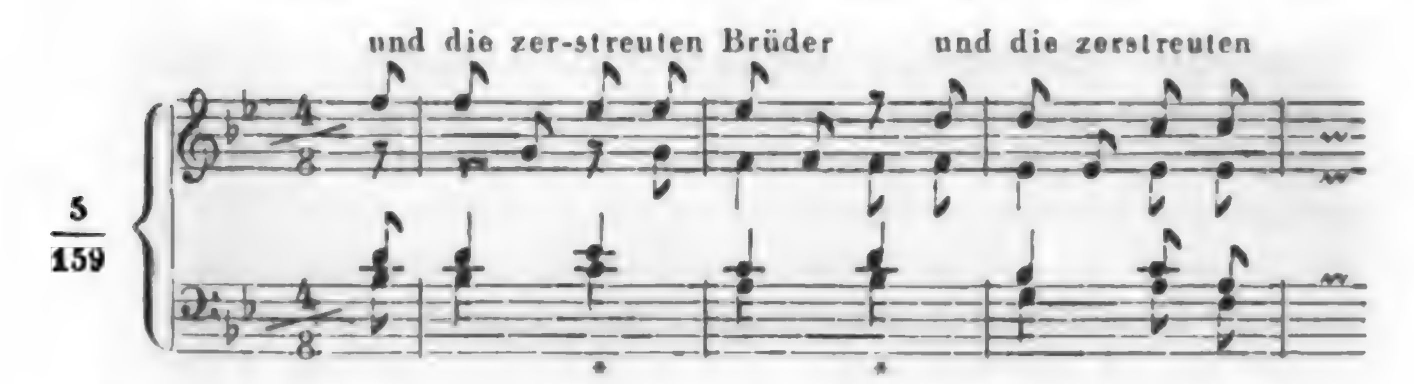


verdoppelt nicht nur überall die Terz (statt dafür die Quinte dreifach zu nehmen), sondern führt sie auch vom Dominantdreiklang in den tonischen in der Oberstimme (also in der auffallendsten) abwärts, wie wir im letzten Falle von No. $\frac{1}{159}$.

In diesen Fällen war das Hellklingen der Terz selber Grund ihrer Verdopplung. Oft tritt letztere auch nicht um ihrer selbst willen ein, sondern um den Stimmen bessern oder folgerichtigern Gang zu geben. So (um ein zufällig nahe liegendes Beispiel zu geben) verdoppelt der Tenor in dieser Stelle eines vierstimmigen Gesanges**

* Klavierauszug bei Simrock in Bonn. S. 52.

** Wanderlied von W. Müller, komp. v. Verf., bei Siegel in Leipzig.



zweimal die Terz, statt mit dem Bass in *c* und *b* zusammen zu treten; das erstemal geschieht es in einem kleinen, das zweitemal in einem grossen Dreiklange. Warum? — Er vereinigt sich so mit dem Basse zu gleichmässigem Gang und bildet mit ihm einen Gegensatz gegen den Diskant, von dem er nach Tonfolge und Rhythmus ganz geschieden ist. Es ist eine gewiss schon oft angewendete Form, — aber eben darum beweisend.

G.

Das Mollgeschlecht und die normale Molltonleiter.

Zu Seite 160.

So einleuchtend man die Nothwendigkeit finden muss, die Molltonarten mit kleiner Terz und grosser Septime zu bilden, so wenig darf es doch befremden, viele, selbst erfahrne und einsichtsvolle Lehrer damit in Widerspruch zu betreffen. Die sinnliche Wahrnehmung übt stets grosse Macht über den Menschen; wir wissen z. B. alle, dass die Erde sich um die Sonne bewegt, sagen aber, vom sinnlichen Eindrucke hingenommen, doch: die Sonne erhebt sich, sinkt, geht auf oder unter. Wenn nun allerdings die erste und allgemeinste Wirkung der Musik ein Sinnenreiz, Jeder zuerst auf diesen angewiesen ist, ehe er zu der tiefern geistigen Theilnahme gelangt: so kann es gar nicht anders geschehn, als dass man sich zunächst von jenem herben Schritt der übermässigen Sekunde scharf berührt, beunruhigt, zu seiner Vermeidung auf diese oder jene Weise eingeladen findet.
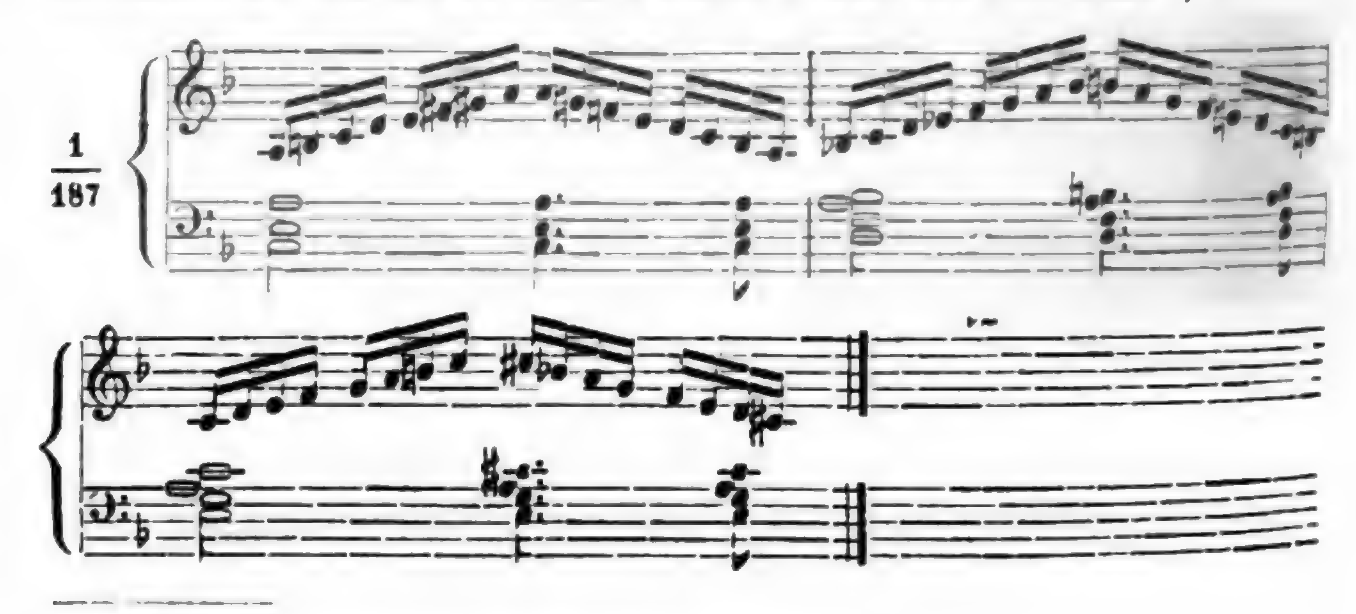
Aus diesem Grunde finden wir selbst recht und wohlgethan, Anfänger bei technischen Uebungen im Klavierspiel u. s. w. die Molltonleiter vorerst nach der herkömmlichen Weise, z. B. *A* moll mit

a h c d e fis gis a, — a g f e d c h a

üben zu lassen, — vorausgesetzt, dass die Uebung der Molltonleiter in diesen beiden Umgestaltungen überhaupt nothwendig oder dienlich befunden wird, was wir hier nicht zu untersuchen haben. Denn das junge Ohr würde durch öftere Wiederkehr jener herben Sekunde ohne
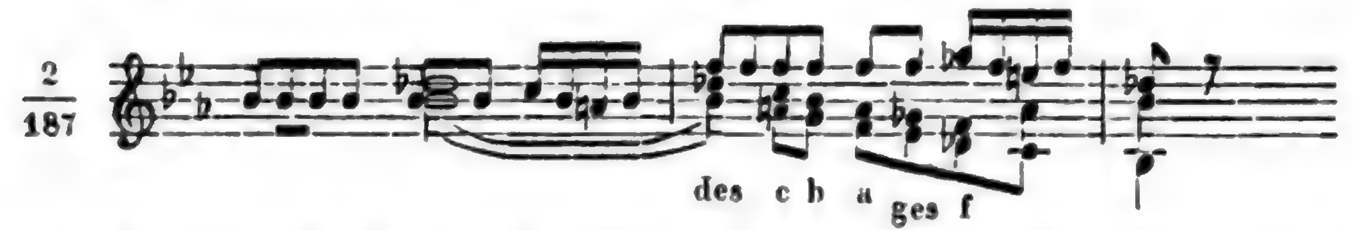
tiefern, ohne Gefühlsgrund unnöthig verletzt und endlich an das Rauhere gewöhnt oder abgestumpft. Nur sollte dann die richtige Tonleiter später gezeigt und gelegentlich ebenfalls geübt werden und der Lehrer sollte für sich und den Schüler das Bewusstsein festhalten, dass die Tonart anders lautet als die zu technischen Uebungen umgebildete Tonleiter. Er sollte sich dabei sagen: dass Tonart und Tonleiter nicht geschaffen sind, angenehm oder sanft zu klingen (denn das ist gar nicht der einzige oder höchste Zweck der Tonkunst und kann, wo es sein soll, vom Komponisten durch hundert andre Weisen ebenfalls erreicht werden), sondern nur dazu: eine genügende feste Grundlage für Komposition in melodischer und harmonischer Hinsicht abzugeben. Dass dies unsre Tonarten leisten, ist S. 27 und 157 erwiesen. Beiläufig würde, wenn man die Molltonart mit doppelter Sexte und Septime bilden wollte, die Harmonielehre — und zwar nicht blos nach unserm System, sondern nach jedem möglichen — den Schüler unvermeidlich zum Schwanken und in Unsicherheit bringen; bei der doppelt vorhandnen Sexte und Septime würden alle Harmonien, in denen eins dieser Intervalle auftritt, zweifelhaft werden, man wüsste nie sicher, welcher Akkord auf oder mit diesen doppelten Stufen gebildet werden, ob z. B. in *A* moll auf der sechsten Stufe der Dreiklang *f–a–c* oder *fis–a–c* heissen solle und ob der letztere Akkord in *A* moll oder *G* dur stehe; es würde dann ferner (wie schon S. 160 nachgewiesen ist) jede Molltonart ausser ihrem eignen Dominant-Akkorde noch zwei fremde haben — und was des Verwirrenden und Unstatthaften mehr wäre.

Von diesen unsern Grundsätzen hat sich auch niemals einer unsrer Meister entfernt. In ihrer Modulation, z. B. ihren Schlussformeln, legen sie die Molltonart, wie sie S. 158 erwiesen ist, zum Grunde; melodisch aber, namentlich in Gängen und Laufern, gebrauchen sie, wie es eben ihrem besondern Zwecke zusagt, bald die mildernden Abänderungen, bald die unveränderte Tonleiter in ihrer ganzen Strenge. So finden wir bei Mozart im zweiten Finale des Don Juan*,

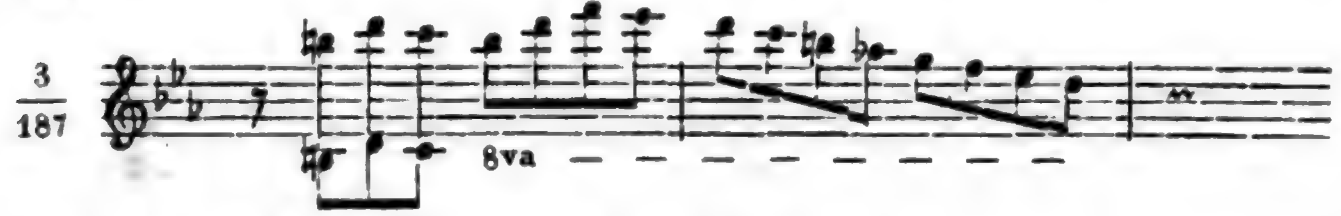


* S. 482 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

bei den schauerlichen, so mild beginnenden und allmählig so durchbohrend eindringenden Mahnungen des Geistes erst die Molltonleiter in ihren beiden mildern, glatt überhingehenden Abänderungen, dann aber in ihrer ganzen nörgelnden Herbigkeit, so in der luftig und geistvoll vorüberklingenden *C*dur-Fantasie mit Fuge* von Mozart die Molltonleiter öfter in ihrer ursprünglichen Herbe (Takt 2, 6, 19 u. s. w.), daneben in ihrer mildern Umbildung. Selbst in der freundlich feierlichen Ouvertüre zur Zauberflöte wird, und zwar zu Anfang des zweiten Theils,



die Molltonleiter in ihrer strengen Form in einer einzigen Durchführung viermal, dann in den bekannten anmuthigen Gängen von Flöte und Fagott



noch zweimal (eine Versetzung der Tonfolge ungerechnet) gebraucht. Auch in Beethoven's *F*moll-Sonate Op. 2 im ersten und letzten Satze, wie im Finale seiner Sonate pathétique, — in Gluck's unsterblichem Klagegesang (in der tauridischen Iphigenie)



finden wir sie in bedeutungsvollster Weise wieder. Selbst der glatte Piccini kann sich ihrer nicht enthalten. In seiner Iphigenie in Tauris will er Akt 1 Scene 6 den Sturm malen (Er will, aber der Sturm will nicht) und setzt mit ausdrücklicher Vorzeichnung



die normale Molltonleiter in Bewegung. Leicht könnten gleiche Beispiele aus allen Meistern und Komponisten in Masse zusammengetragen werden.

* Oeuvres complètes de Mozart, Bd. 8 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

Den Tonsetzern stehen mithin auch hier diejenigen Theoretiker und Lehrer gegenüber, welche sich nicht über die Sphäre des Wohlklangs oder — wie man genauer sagen müsste — des Sanft- und Weichklangs zum höhern Begriffe der Kunst erheben mögen. Ihr Widerspruch gegen die Normal-Molltonleiter ist nicht neu; schon der alte Marchettus von Padua (vergl. S. 427) hat in Bezug auf die lydische Tonart sich eben so zu helfen gesucht, wie jetzt seine Genossen bei der Molltonleiter. Dem Alten, der hinter den Kirchentönen das reine System unserer Tonarten ahnen mochte, stand sein Vermittelungsversuch wohl an. Den Nachgebornen von Bach, Gluck, Mozart und Beethoven sollte wenigstens ein Zweifel aufsteigen, ob etwas, was Jenen und so viel andern Tonsetzern genehm, ja nothwendig erschienen, wirklich unleidbar und unzulässig sei.

Aber — ist denn Molltonleiter und Molltongeschlecht wirklich so, wie wir sie S. 158 gezeigt, und durchaus nicht anders zu bilden?

Wir müssen, gegenüber neuern Versuchen, zu einem andern Resultat zu gelangen, auf diese Grundfrage noch einmal eingehen, obgleich das im Lehrbuche bereits darüber Gesagte für den praktischen Zweck und die sichere Erkenntniss des Praktikers wohl genügt. Künstler und Kunstlehrer haben aber vor dem nur auf den endlichen Zweck seiner Arbeit gewiesenen Handwerker das Recht und die Pflicht freien Umblicks voraus; sie können sich nicht befriedigt finden, so lange der Geist nicht zur Klarheit über seine Aufgabe gelangt ist. Nur mögen und dürfen sie dabei nicht ihren Standpunkt als Künstler verlassen.

Der Komponist bedarf für sein Werk einer Summe von Tönen. Da er nicht alle möglichen Töne, — z. B. nicht die allzukleinen, kaum oder gar nicht unterscheidbaren Tonabstufungen brauchbar findet, so trifft er eine Auswahl der brauchbaren; der Inbegriff derselben ist sein Tonsystem. Es versteht sich und ist geschichtlich bekannt, dass das Tonsystem nicht das Werk eines einzelnen, sondern aller Komponisten, Künstler, Kunstwissenden ist. Es ist aus dem Bedürfniss und der Vernunft der Sache erwachsen.

Auswahl und Zusammenstellung der Töne kann verschiedentlich getroffen werden, folglich kann es möglicher Weise verschiedne Tonsysteme geben und hat deren gegeben. Von jedem muss gefodert werden, dass es für seinen Zweck, das heisst aber: für die Tonkunst, genauer gesprochen: für Komposition brauchbar sei. Die nächsten Bedingungen sind Fasslichkeit der Tonverhältnisse und eine für den Kunstzweck hinreichende Anzahl und Mannigfaltigkeit der Verhältnisse. Will man die Ansprüche an das Tonsystem näher feststellen, so muss man die frühere Zeit, in der die Musik blos monodisch (einstimmig, ohne Harmonie) war, von der spätern Zeit unterscheiden, in der sie Melodie und Harmonie hat. In der frühern Zeit musste das Ton-

system für Melodie, in der spätern Zeit für Melodie und Harmonie die geeignete Grundlage gewähren.

Von Vor- und Nebenversuchen ohne tiefere Bedeutung und von aller geschichtlichen Ausführlichkeit abgesehen treten uns zwei Systeme vor Augen.

Das erste ist das Tonsystem des Orients, das von der Tonika *C* aus folgende Tonreihe

C, *D*, *E*, . *G*, *A*, . (*c* u. s. w.)

gewährt, also eine Reihe von Ganztönen mit zwei eingemischten kleinen Terzen. Es gehört der vorharmonischen Zeit, und zwar der frühern sehr einfachen und grossartigen Periode, der es die gemässen und genügenden Verhältnisse zum Ausdruck ihrer Stimmungen darbot.

Aus ihm entwickelte sich dasjenige diatonische Tonsystem, das zwar in der vorharmonischen Zeit entstanden, aber auch für die Zeit der Harmonie, für unsre Zeit also, das Grundsystem geblieben ist und bekanntlich von der Tonika *C* aus folgende Tonreihe

F, *H*,
C, *D*, *E*, . *G*, *A*, . (*c* u. s. w.)

gewährt, eine Reihe von Ganztönen mit zwei eingemischten Halbtönen. Diese Tonreihe, — unsre Normal-Durtonleiter, — bietet gegenüber der alterthümlichen geschmeidigere, nämlich kleinere Verhältnisse. Wir haben (S. 157) bewiesen, dass sie für Melodie und Harmonie gleichmässig geeignete Grundlage ist.

Unstreitig sind beide Tonreihen instinktiv oder intuitiv entstanden; die Sänger und Erfinder haben gefühlt und erkannt, dass sie darin ihr Genügen fänden. Das ist Künstlerart; die Spekulation kommt hintennach. Wenn sie aber das instinktiv Erfundne bestätigt, so ist damit die zum Grunde liegende Vernünftigkeit erwiesen. Dies trifft für beide obige Tonsysteme zu. Ein Tonsystem muss Inbegriff mehrerer Töne sein. Welchen Ton soll man zu dem nächst vorangegangnen nehmen? — den zunächst nach ihm entstandenen. Die Akustik * weiset denselben in der Quinte, dem Verhältnisse 2 : 3, nach. Schreiten wir von Quinte zu Quinte fort, so erhalten wir mit jedem Schritt einen neuen Ton, und zwar (bequemerer Benennung wegen) von *F* angefangen zuerst die Tonreihe

F C G D A,

das heisst also das Tonsystem des Orients, *F G A C D*, gleich der obigen Tonreihe *C D E G A*, dann mit den nächsten zwei Schritten die Tonreihe

F C G D A E H,

das heisst also die zweite obige Tonreihe, unser Grundsystem *C D E F G A H*. Weitere Fortschritte führen dann die chromatische Ton-

---

* Allg. Musiklehre, S. 215.

leiter herbei, worauf indess hier nichts ankommt. Hiermit ist aber das praktisch gefundne und bewährte Grundsystem zugleich spekulativ erhärtet.

Nun muss aber jede Tonreihe irgend eine Eigenschaft oder irgend einen Karakter haben, der sie von andern Tonreihen unterscheidet und der Anlass giebt — oder wenigstens die Möglichkeit gewährt, ihr eine andere von abweichendem Karakter gegenüber zu stellen.

Dies ist schon bei dem System des Orients geschehen; der Tonreihe ***C D E G A*** hat man eine andere gegenübergestellt: ***C D Es G As.*** Bezeichne man den Karakter der erstern als »hell«, — das Wort soll weder erschöpfen noch binden, sondern nur ungefähr bezeichnen, — so mussten die Sänger für »trübere« Stimmungen eine andre Tonreihe herausfühlen oder finden, in der ganze oder halbe Töne zusammentraten, letztere in der Mehrzahl gegen jene und im härtern Gegensatze gegen die grossgewordnen Terzen. Klein und Gross, Erweichung und Sprödigkeit mischten sich eigenthümlich; das Vorbild unsers Mollgeschlechts — geistig und stofflich — war gefunden, dem Sinn jener Zeit gemäss, die weichern Stimmungen gegenüber die Kernkraft des Ursprungs hervorkehrte.

Mit dem Fortschritte zur Siebentonreihe bildeten sich aus den beiden Fünftonreihen ganz folgerichtig und nothwendig unsre beiden Tongeschlechte, Dur und Moll, aus. So musste der Fortschritt der Geschichte sein, und auf dieser zwiefachen Grundlage beruht die ganze Fortentwickelung der Kunst seit drittehalb- oder viertausend Jahren. Das Grundsystem (der Fünf- und Sieben-Tonleiter) war und blieb das oben nachgewiesene Durgeschlecht ***F G A C D*** oder ***C D E F G A H***; als Gegensatz erhielt es das Mollgeschlecht.

Das Durgeschlecht beruht, wie wir gesehen haben, auf der natürlichen Entwickelung oder Erzeugung des Tonwesens selber und zeigt so gleichartige Verhältnisse (nur Ganz- und Halbtöne) und eine vom Ursprung her so ebenmässige Ordnung, — nämlich

1 1 ½
g a h c
1 1 ½
c d e f,

die Tetrachorde der Griechen, — dass im Grunde niemals unternommen worden ist, zweierlei Durgeschlechte zu bilden; die mixolydische und lydische Tonart des Mittelalters sind im Wesentlichen nichts als Entschwebung und Senkung des einzigen Durgeschlechts, der ionischen Tonart.

Anders verhält es sich mit dem Mollgeschlecht. Dies ist eine Abweichung vom Durgeschlecht. Der Abweichungen sind aber mehrere, viele möglich. In der That hat die mittelaltrige Tonkunst drei Mollgeschlechte (oder wenigstens zwei) gebildet: die dorische, äolische und phrygische Tonart, — insofern man die letzte nach ihrem energi-

schen Karakter trotz der Unfähigkeit zu einem eignen Schluss, als selbständig anerkennen muss und stets anerkannt hat. Auch hier ist der Gang der Entwickelung ein ganz folgerechter und vernunftnothwendiger. Zuerst brauchte man Inbegriffe von Tönen (*tonus primus* u. s. w.) um die Gesänge einzuordnen; dann bedurfte man bei der hohen Erweckung der Reformation und dem unbegränzten Verlangen nach neuen Liedern typischer Formen, damit neben den erweckten Meistern auch viele Andre sich am Liedsatz für das allgemeine Bedürfniss bethätigen könnten. Die sechs Kirchentonarten sind der tiefsinnige typische Ausdruck der wesentlichsten Vorstellungen und Stimmungen des damaligen Kirchenlebens: darin fanden sie ihren Ursprung und ihr Recht.

Nun aber trat die Tonkunst aus dem Sprengel der Kirche hinaus in das weite Weltleben. Da konnten die sechs Typen, es konnten überhaupt Typen, die stets bedingen und beschränken müssen, weder ausreichen, noch statthaft bleiben. Um Alles sagen, Allem genugthun zu können, musste die Kunst über alle Mittel und Ausdrücke frei schalten und walten können. Die drei Dur- und drei Molltonarten der Kirche schmolzen zusammen in das eine Dur- und das eine Mollgeschlecht. Der Gegensatz dieser beiden ist ein wesentlicher, hat festgehalten werden müssen und muss bestehen, so lange die Tonkunst besteht. Man hat die beiden Tongeschlechte nicht unpassend mit den beiden Geschlechten des Menschen verglichen. Dort wie hier kann es nur zwei Geschlechte geben; die Fabel von Hermaphroditen ist eben eine Fabel, die Spekulation einer willkürlich schwärmenden Einbildungskraft.

Etwas von dieser hermaphrodisischen Art ist nun in der That im letzten Jahrzehnt zum Vorschein gekommen. Zwischen Dur und Moll hat ein Drittes, eine Moll-Durtonart, seine Stelle finden sollen; der vielseitig verdiente Hauptmann* ist es, der diese neue Grund- oder Mischform vertritt. Anschliessend an die zweierlei Tonleitern für Moll (S. 159) bildet er die Molldurtonleiter ebenfalls aufsteigend anders, als absteigend, z. B. von *C* aus so

c d e f g a h c — c b as g f e d c,

also aufsteigend vollkommen gleich mit Dur, absteigend mit erniedrigter siebenter und sechster, aber mit nicht erniedrigter dritter Stufe. Von einer andern Seite wird neben der eigentlichen Durtonart eine »weichere Durtonart«,

c d e f g as h c,

und neben der (eigentlichen ?) Molltonart, die so

a h c d e f g a

---

* Die Natur der Harmonik und Metrik. 1823. Ihm schliesst sich einigermassen Weitzmann in einer Gelegenheitsschrift über die Leistungen neuerer Komponisten in der Harmonik an und stellt die weichere Dur- und die zwei Molltonarten auf.

gebildet sein soll, eine härtere Molltonart,

a h c d e f gis a

aufgestellt. Die letztere wäre, wie man sieht, unsre Normal-Molltonleiter.
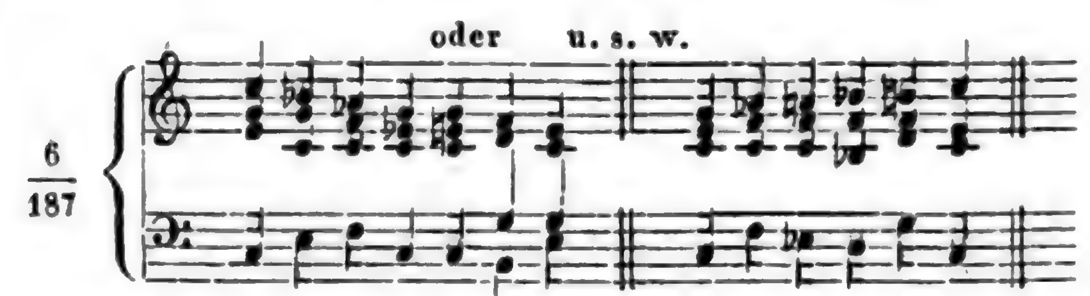
Was ist von diesen drei neuen Bildungen zu urtheilen?

Wollen wir hier auf bestimmte Resultate kommen, so muss vor Allem daran festgehalten werden, dass jede Tonart als Grundlage für Komposition, und zwar in der neuern Musik für Melodiebildung und Harmonie, dienen soll; ferner, dass bei der Aufstellung von zwei oder mehr Tonarten dieselben wesentlich und kennbar unterschieden sein müssen. Sobald dies Letztere nicht der Fall ist, fehlt dem Komponisten wie dem Hörer jeder sichre Anhalt.

Was ist nun diese Moll-Durtonart — oder, genauer zu reden, dieses Molldurgeschlecht für ein Wesen? Es hat, gerade wie das Mollgeschlecht unter den Händen derer, die Scheu haben vor der übermässigen Sekunde (S. 159), zwei verschiedne Tonleitern, oder eine einzige Tonleiter mit zwei Doppelstufen,

c d e f g as a b h c,

ohne nur durch Vorliebe für sanftere Tonfolge dazu bewogen zu sein. Die Geschichte, das heisst aber: die vernunftnothwendige Entwickelung der Kunst, weiss von einem solchen Wesen nichts; es ist niemals einer Komposition zu Grunde gelegt worden, steht schlechthin ausserhalb des geschichtlichen Lebens und die Kunst bedarf seiner nicht im Mindesten. Dass die zwei verschiednen Tonleitern (oder auch die eine halb diatonisch halb chromatisch aus ihnen zusammengefügte) melodisch in Anwendung kommen, dass sie auch harmonisirt werden können, z. B. so, —

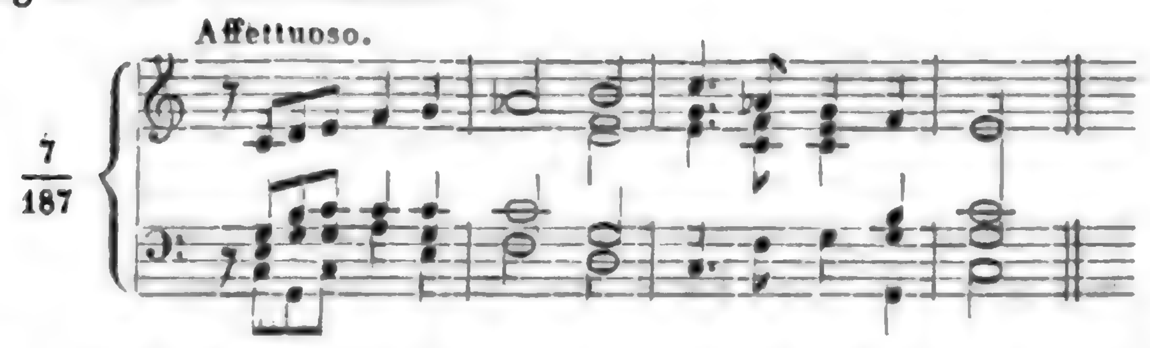


wird Niemand in Abrede stellen. Aber das geschieht einfach auf dem Wege der Modulation; man befindet sich erst in *C*dur, dann modulirt man nach *F*moll u. s. w. und kehrt zuletzt nach *C*dur zurück. Will man nicht bei jeder Modulation ein neues Tongeschlecht annehmen, kombinirt aus dem Huptton und dem — oder den mehreren herzutretenden fremden Tönen: so hat man auch hier keinen Anlass, zu dem neuen Geschöpf einer Moll-Durtonart auszuschauen.

Nun zu der »weichern Durtonart«. Ihr Wesen beruht darauf, dass sie, im Uebrigen dem normalen und geschichtlichen Dur gleichgebildet, eine erniedrigte sechste Stufe, z. B.

c d e f g as h c

hat, oder vielmehr haben soll; — denn auch sie hat niemals in der Kunst existirt. Wohl möglich, dass gelegentlich ein Komponist für irgend eine Stimmung im Dursatze zur kleinen Sexte, zum Molldreiklang auf der Unterdominante



greift, und vielleicht mit Recht; wir haben selbst in No. 240 zwei solche Sätze von Mehül und Mozart mitgetheilt. Wollte man aber (wir haben es schon gesagt) daraus ein neues Tongeschlecht herleiten, so müsste jede Modulation, z. B. die beiden in No. 239, gleichen Anspruch haben. Auch jene andre mozartische Wendung in No. 241 hätte diesen Anspruch, und vielleicht noch vor der nach der Unterdominante Moll. Sie tritt nicht blos in Mozart und Mehül (No. 242) auf, sondern schon früher (1769) bei Gluck im »Atto d'Aristeo« und in der Scene »Misera dove son« aus »Ezio«, und später im Finale von Beethovens grosser *F*moll-Sonate, Op. 57 hervor.

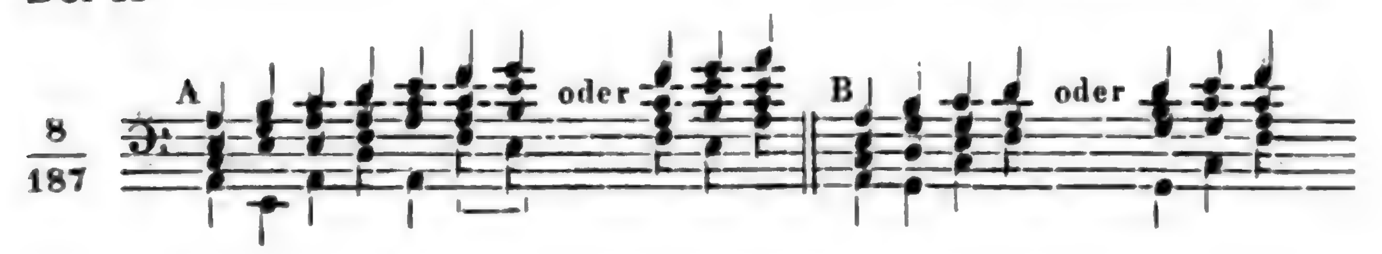
Zuletzt noch ein Wort über die mit

a h c d e f g a

gebildete, sogenannte »weichere Molltonart«.

Melodisch betrachtet fällt sie Ton für Ton mit ihrer Paralleldurtonart zusammen. Es bleibt also nur der Unterschied der verschiednen Toniken. Dieser Unterschied verliert aber an Bedeutung, wenn man erwägt, dass die Tonika keineswegs ohne Ausnahme so kräftig hervortritt, um für zwei verschiedne Geschlechter und Tonarten, — Dur und Moll, *C* und *A*, — gehörig in's Gewicht zu fallen. Bekanntlich kann eine Melodie auch mit einem andern Ton als der Tonika anheben, sogar mit einem andern (mit der Terz der Tonika) schliessen, wenngleich das Letztere sich nur ausnahmsweise findet.

Entschieden aber tritt die Unhaltbarkeit dieser Tonreihe als Tonart in harmonischer Hinsicht hervor. Sie hat keinen Dominantakkord (nicht einmal einen Durdreiklang auf der Dominante, der jenen einigermassen ersetzen könnte), kann also keinen Schluss, folglich keinen Satz bilden. Hiermit ist die Unbrauchbarkeit der Tonreihe als Grundlage für Komposition bewiesen. Und wie sollte man sie harmonisiren? Bei *A*



hat sich eine trübselige Folge von acht Molldreiklängen, oder dazwischen von einem übel zusammenhängenden Durdreiklang ergeben; bei *B* hat sich die Modulation gleich mit dem zweiten Akkorde fühlbar nach *C*dur gewandt und ist da zwei oder vier Akkorde lang geblieben.

Die Schöpfungstage für Tongeschlechte sind vorüber, denn diese Geschlechte sind schon vollkommen genügend geschaffen und festgestellt. Es kommt jetzt nur noch darauf an, sie klar zu erkennen, — was dem unbefangenen und unverkünstelten Hinblicke leicht ist, — und auf der in ihnen gebotenen Grundlage zu schaffen. Sie gewähren, wenn man sich mit voller künstlerischer Freiheit zu bewegen weiss, für alle musikalische Aufgaben und Stimmungen vollkommen genügenden Anhalt. Aber sie sind auch ein Höheres, als jedwede Spekulation eines Einzelnen, sei dieselbe noch so fein und spitzfindig angelegt. Denn sie sind eben nicht das Werk eines Einzelnen, sondern geschichtlich aus und mit der Kunst erwachsen.

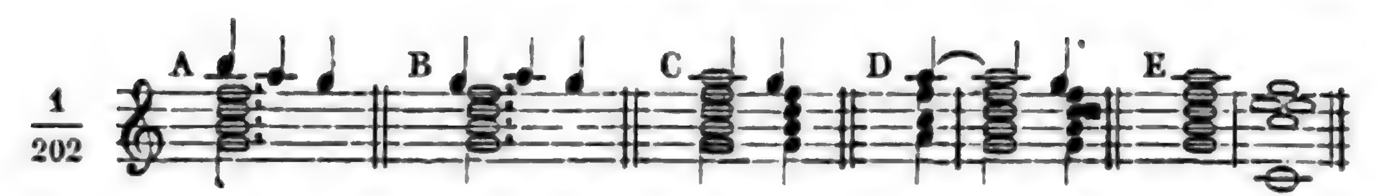
H.

Der Nonen-Akkord.

Zu Seite 171.

Im Lehrgange, dessen nächster Zweck praktische Unterweisung ist, haben wir den kleinen Nonenakkord an der Stelle (S. 162) zusammengefügt, wo wir seiner zu praktischer Verwendung bedurften, den grossen Nonenakkord aber, der im Lehrgange keineswegs als Bedürfniss gefodert war, nach dem Vorbilde des kleinen erst zusammengestellt, um den in Moll entdeckten Gewinn auf Dur zu übertragen. Für den praktischen Zweck genügte das auch, um so mehr, da grosse und kleine Nonenakkorde überall in den Kompositionen zu finden sind. Sie sind da, folglich muss man sie behandeln lernen.

Allein das blosse Dasein von fünf terzenweis übereinanderstehenden Tönen erklärt oder rechtfertigt noch nicht die Annahme, dass dieselben einen eignen Akkord bilden. In der That hat ein Theil der Theoretiker das Dasein des Nonenakkordes nicht anerkannt, sondern das Zusammentreffen seiner Töne bald aus der Lehre vom Durchgange, bald aus der vom Hülfston oder vom Vorhalt erklärt, oder doch stillschweigend protestirt, indem sie dem Nonenakkord seinen Namen vorenthielten und ihn »Septimen-Akkord mit hinzugefügter None« nannten, eine Benennung, der man wenigstens nicht lakonische Kürze vorwerfen kann. Jene Erklärungen sind auch keineswegs ganz grundlos. Die None *a* hier



bei *A* ist in der That ein Durchgang von *h* nach *g*, die bei *B* ist ein Hülfston, auch die bei *C* muss eben dafür, die bei *D* für einen Vorhalt gelten, — denn in all diesen Fällen mangelt es dem Zusammenklang der Töne *g h d f a* an der Bestimmung des Nonenakkordes, sich in den tonischen Dreiklang aufzulösen. Wo dagegen diese Bestimmung hervortritt (oben bei *E*) zeigen sich die Begriffe von Durchgang u. s. w. nicht anwendbar und muss man den Akkord anerkennen.

Und warum sträubt man sich, das Dasein eines Akkordes anzuerkennen, der eben sowohl in der natürlichen Entfaltung des Tonsystems begründet ist, wie seine Vorgänger? In dieser Entfaltung, die ganz streng der arithmetischen Progression 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 folgt, entsteht zuerst der Urakkord der Durdreiklang (*c–e–g*=4 : 5 : 6) dann der Dominantakkord auf demselben Grundtone (*c-e-g-b*=4 : 5 : 6 : 7) dann folgt (7 : 8) eine neue Oktave des Grundtons, die aber selbstverständlich keinen neuen Akkord ergiebt, und hierauf die None (4 : 9) des Grundtons, die den Nonenakkord (*c–e–g–b–d*=4 : 5 : 6 : 7 (: 8) : 9) ergiebt. Ebensowohl könnte man theoretisch dem Dominantakkorde das Recht des Daseins bestreiten, als dem Nonenakkorde.

Diese Rechtfertigung trifft zunächst nur für den grossen Nonenakkord zu. Allein der kleine oder Moll-Nonenakkord hat, gleich dem Moll-Dreiklang und dem ganzen Mollgeschlecht, keinen Ursprung in der Natur des Tonwesens an sich, sondern ist als Gegensatz gegen das ursprüngliche und naturgemässe Durgeschlecht mit seinem Dur-Dreiklang und Dur-Nonenakkord aus ihm und nach seinem Vorbilde vom Geist und Bedürfnisse der Kunst geschaffen worden. Die Durgestalten, und namentlich der Dur-Nonenakkord mussten vorangehn, um den Mollgestalten das Dasein zu geben und zugleich ihnen zur Rechtfertigung zu helfen. Dass wir bei den Nonenakkorden den kleinen oder Mollnonenakkord vorangestellt, ist nur eine Folge des methodischen Grundsatzes, keine Gestaltung eher aufzuführen, als ihre Nothwendigkeit oder Unentbehrlichkeit zu ihr hindrängt.

Unter denen, die das akkordische Dasein des Nonenakkordes abweisen, ist auch der verdiente M. Hauptmann (Harmonik und Metrik) zu nennen. Allein er tritt für seine Ansicht in viel gedanklicherer Weise auf. Können wir auch hier nicht Raum finden, seiner ganzen Entwickelung nachzugehn (was für einen andern Ort vorbehalten bleibt) so sind wir doch dem hochgeachteten Manne, wie unsern Lesern, schuldig, wenigstens auf seinen Standpunkt im Gegensatz zum unsrigen hinzudeuten.

Hauptmann weiset auf die bekannte Verhältnissreihe

$$\begin{array}{ccccccccc} 1 : & 2 : & 3 : & 4 : & 5 : & 6 : & 7 : & 8 : & 9 \ldots\ldots \\ C & c & g & \bar{c} & \bar{e} & \bar{g} & \bar{b} & \bar{\bar{c}} & \bar{\bar{d}} \ldots\ldots \end{array}$$

mit der Erinnerung hin, dass das Verhältniss 6 : 7 einen Ton ergebe, der tiefer sei, als die »reine Intonation« (nämlich nach unserm System von zwölf gleichgestimmten Halbtönen) verlange, dass folglich aus jener Verhältnissreihe nur der Durdreiklang sicher hergenommen werden könne. So gewiss die Bemerkung richtig ist, so wenig scheint sie uns doch gegen die Anwendbarkeit des Verhältnisses 6 : 7 für die Begründung des Dominant- und weiter des Dur-Nonenakkordes zu sprechen. Das zu tiefe *b* gehört eben der Reihe der Naturtöne an, die für unser System allesammt haben modifizirt werden müssen. Dieses Natur-*b* ist um ein Weniges tiefer, als das von uns gebrauchte, aber es steht viel zu hoch, als dass es etwa für *a* gelten könnte; die Abweichung ist so gering, dass sie bei der Anwendung im Kunstwerke gar nicht, oder doch nur kaum von dem schärfsten und gebildetsten Ohr bemerkt wird. Wir dürfen also, wo von Tonkunst gehandelt wird, dieses *b* — und damit den Dominant- und Dur-Nonenakkord für annehmbar und gerechtfertigt erachten.

Nicht diesen Weg geht unser verehrter Kunst- und Lehrgenoss. Ihm ist »der Septimenakkord Zusammenklang zweier durch ein gemeinschaftliches Intervall verbundener Dreiklänge«; nehmen wir den ersten S. 76 angeführten Septimenakkord in dieser Herstellungsformel

$$\begin{array}{cccc} & c & e & g \\ a & c & e & \\ \hline a & c & e & g \end{array}$$

als Beispiel. »Wenn also (heisst es S. 158 weiter) immer nur zwei Dreiklänge, die ein gemeinschaftliches Intervall enthalten, als Septimenakkord verbunden erscheinen können, so ist überhaupt eine über die Septimenharmonie hinausgehende Kombination als Dreiklangsverbindung nicht möglich.« Hiernach sollen die Dreiklänge *c–e–g* und *g–h–d* sich nicht zu einem Nonenakkorde *c–e–g–h–d* verbinden können — und der Nonenakkord wird zu einem »sogenannten«.

Wenn wir erst jene Zusammenfügung von zwei Dreiklängen als wohlbegründet anzuerkennen vermöchten, so würden wir auch gegen die von dreien, z. B.

$$\begin{array}{ccccc} c - & e - & g & & \\ & e - & g - & h & \\ & & g - & h - & d \\ \hline c - & e - & g - & h - & d \end{array}$$

nicht allzuviel einzuwenden finden. Aber diese ganze Zusammenfügung von zwei oder drei Dreiklängen, die nicht einmal tiefen (dominantischen) Zusammenhang haben, sondern nur den äusserlichen zweier

gemeinschaftlicher Töne, vermögen wir nur für ein äusserliches, mechanisches Verfahren anzuerkennen. Die Natur des Tonreichs ergiebt nicht zwei Dreiklänge nebeneinander, sondern sie treibt aus irgend einem Urtone, z. B. *C*, wie aus einer Wurzel erst den Urdreiklang, dann den Dominant- und Dur-Nonenakkord nach einheitsvollem Gesetze hervor, das für die natürliche Tonreihe mathematisch erwiesen ist und durch die Temperatur der Töne nicht aufgehoben, nicht — oder kaum — berührt wird, weil eben die Abweichung der temperirten Töne sich der Wahrnehmung ganz — oder fast ganz entzieht.

Die naive und sehr beherzigenswerthe Bestärkung jenes genetischen Verfahrens, das die Natur selbst gelehrt hat, ist aber in der Kunst selbst zu finden, die immer und immer wieder in ihren Werken auf diesen Weg einlenkt, von *g–h–d* auf *g–h–d–f* und ferner auf *g–h–d–f–a* weitertreibt. Es lässt sich erweisen, dass die überlegne Harmoniekraft Seb. Bach's und Beethovens wesentlich (natürlich nicht einzig) auf diesem genetischen Verfahren beruht, das jene Meister instinktiv ergriffen und festgehalten haben.

Wie die übrigen Septimenakkorde im Dominantakkord ihren Ursprung gefunden, ist bereits gesagt. Im vollen Gegensatze dazu führt die mechanische Zusammenfügung zuerst zu den Septimenakkorden *a–c–e–g* und *c–e–g–h*, die man, der Wichtigkeit des Dominantakkordes gegenüber, fast entbehrlich nennen könnte.

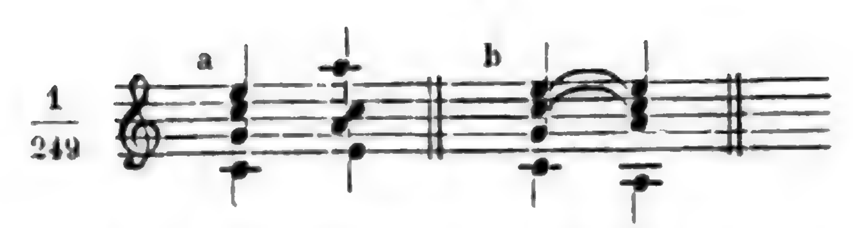
I.

Die Lehre vom Querstande.

Zu Seite 202.

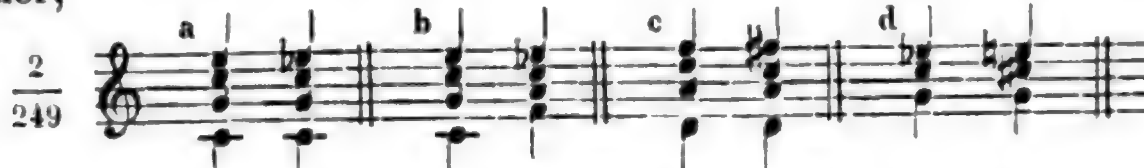
So gewiss es wahr ist, dass der nach unsern Grundsätzen die Stimmen Führende von selbst schon vor dem widrigen Querstande bewahrt bleibt, so dürfen doch einige nähere Betrachtungen über diesen Gegenstand schon desswegen nicht fehlen, weil die ältere Lehre denselben zur steten Anregung gebracht und die ängstlichsten, — ja, wenn man sie befolgen wollte, hemmendsten Vorstellungen davon gefasst hat.

Wenn wir von einem Akkorde zu einem andern schreiten, der mit dem erstern einen oder einige Töne gemeinschaftlich hat, so behalten wir diese bekanntlich (S. 140) in der Regel in denselben Stimmen bei, erachten z. B. für das Nächstliegende und Gradeste, nicht wie bei *a*, —

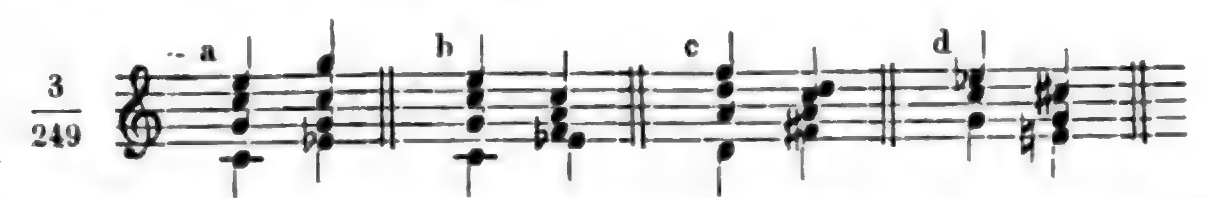


sondern wie bei *b*, zu schreiben; bei *a* bleiben die, beiden Akkorden gemeinschaftlichen Töne *c*, *e* liegen, während bei *a* alle Stimmen unruhig durch einander fahren.

Bringt nun der folgende Akkord eine schon im vorhergehenden Akkorde vorhanden gewesene Stufe, aber erhöht oder erniedrigt wieder,



so liegt es ebenfalls am Nächsten, sie derjenigen Stimme zuzuertheilen, die zuvor dieselbe Stufe, wenn auch in andrer Gestalt (erhöht oder erniedrigt) gehabt hat. Daher erscheint in vorstehenden Fällen *es*, *fis*, *e* und *cis* in denselben Stimmen (Diskant und Alt), die zuvor *e*, *f*, *es* und *c* gehabt haben. Weicht man von diesem natürlichen Weg' ab, giebt man die veränderte Stufe einer andern Stimme, als der, welche zuvor dieselbe hat hören lassen:



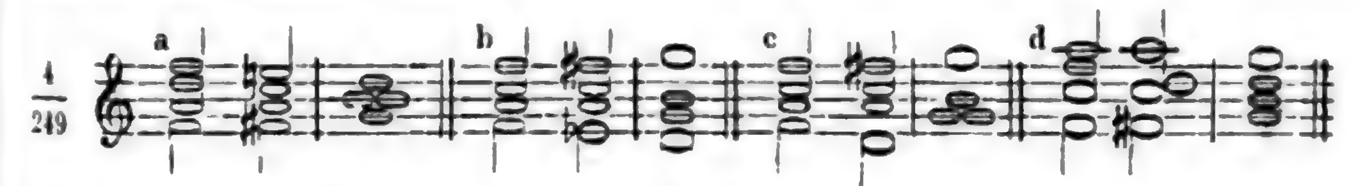
so haben die Stimmen nicht den nächstliegenden, bequemsten Fortgang, und stehn überdem gegeneinander in Widerspruch und Widerverhältniss. Bei *a* und *b* nämlich scheint der Diskant in *C* dur, der Bass dagegen in *C* moll zu stehn; bei *c* der Diskant in *D* moll, der Bass in *D* oder *G* dur; bei *d* deutet der Diskant etwa auf *C* moll und *D* moll, der Bass auf *C* dur.

Ein solches Widerverhältniss einer Stimme gegen die andre heisst nun, wie S. 202 gesagt ist, querständig oder Q u e r s t a n d; die frühere Theorie hat sehr ängstlich und umständlich davor gewarnt. W i r können auf die ganze Sache weniger Gewicht legen, und zwar nicht blos desswegen', weil nach den bisher mitgetheilten Gesetzen über Stimmführung die meisten Querstände schon von selbst vermieden werden müssen (wie könnten wir z. B. Fortschreitungen wie die in No. $\frac{3}{249}$ statt der in No. $\frac{2}{249}$ mitgetheilten machen?), sondern auch: weil wir uns nie einseitig entscheiden, und daher querständige Verhältnisse aus bestimmten Gründen wohl gestatten mögen. — Diese Gründe sind das Einzige, worauf hier noch hinzuweisen ist.
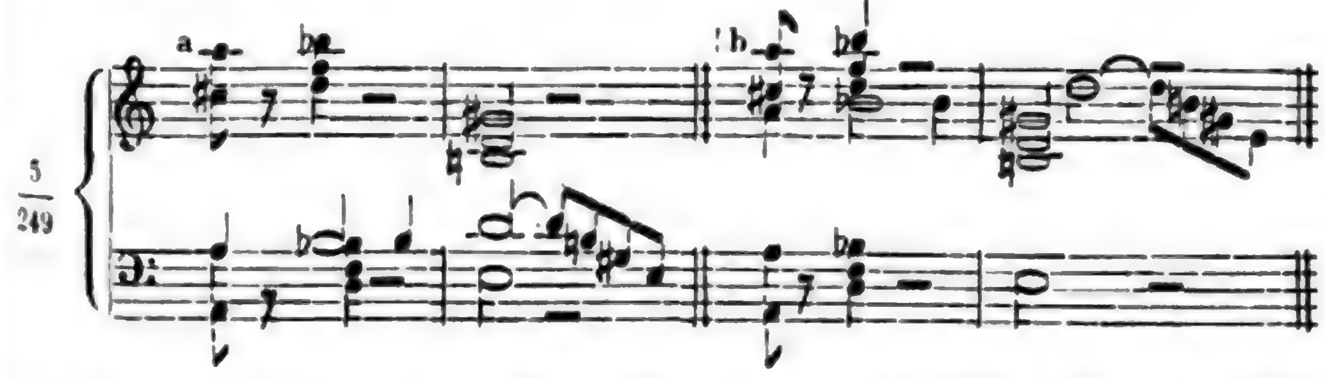
Der Querstand erscheint widrig, weil die Stimmen nicht folgerichtig und bequem fortschreiten, und eine der andern dem Inhalte, der

Tonart nach widerspricht. Wo dies entweder nicht der Fall ist, oder wo die Härte des Widerverhältnisses unserm Zwecke zusagt, oder endlich, wo wir durch die vorübergehende Unannehmlichkeit höhern Gewinn erlangen: da werden wir uns unbedenklich den Querstand erlauben. Man darf, wie wir schon anderwärts bemerkt haben, seinen Sinn nicht verweichlichen, nicht jede Herbigkeit aus Schmeichelei und Verzärtelung fliehn. Der Künstler, der den ganzen Inhalt seines Geistes redlich und wahr offenbaren soll, muss am rechten Ort auch das Härteste auszusprechen nicht scheuen. Diese Treue eines starken Karakters ist von der Rohheit eines ungebildeten Geistes und der Schönthuerei und Feigheit einer verweichlichten Seele gleich weit entfernt.

Bei der Aufsuchung nicht unzulässiger Querstände kommen wir zuerst auf Fälle, in denen die zu verwandelnde Stufe in zwei Stimmen zugleich vorhanden ist, und natürlich nur in einer zur Verwandlung fortschreiten kann. Hier z. B.



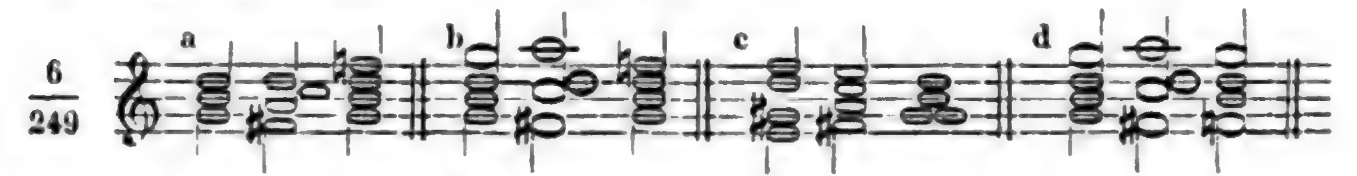
kann natürlich bei *a* mit der Unterstimme nicht auch die Oberstimme nach *fis* gehen, ohne Oktaven zu machen. Haben wir nun die Verdopplung im ersten Akkorde zugelassen (und sie kann in vielen Stimmlagen unvermeidlich werden) so müssen wir eins der beiden *f* abweichend führen. Dasselbe ist bei *b*, *c* und *d* der Fall. Eben weil man nicht anders kann, weil die Stimmen so wohl und bequem wie möglich geführt sind, finden auch die Fortschreitungen kein Bedenken. — Bei dergleichen Fällen kommt es übrigens darauf an, welche Stimme die widerspruchvolle Fortschreitung übernimmt; wir haben dies schon bei No. 276 beobachtet. Allein auch in dieser Hinsicht wird der Komponist durch mancherlei Gründe der Stimmung, Betonung u. s. w. oft zu der scheinbar querständigen Führung bewogen und kann dabei in seinem vollen künstlerischen Rechte sein. Wenn Meyerbeer irgendwo die Singstimme (Bass) wie hier bei *a* —



von *b* nach *d* hinaufführt, während eine Mittelstimme der Begleitung von *d* nach *h* hinabgeht: so gewinnt er damit einen scharftreffenden
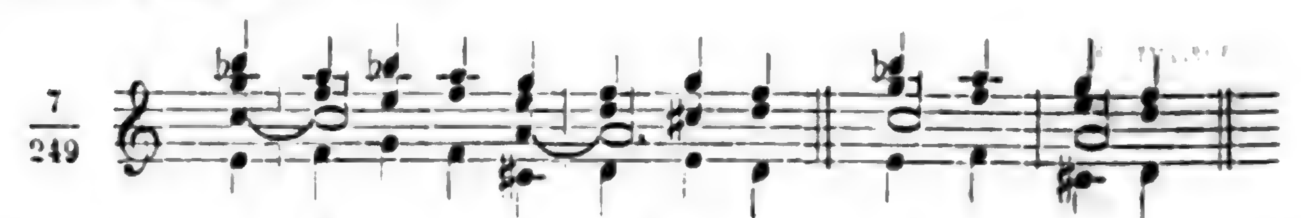
Ausdruck schmerzlichen Gefühls, einen starken Accent für die Hauptnote seines Gesanges. Er hat wohl gethan — und es ist nicht einmal nöthig, zur Vertheidigung des Satzes darauf hinzuweisen, dass das querständige *h* an derselben Stelle erscheint, wo die Singstimme (die man sich als Hauptstimme ohnehin eine Oktave höher zu denken haben würde, wie bei *b*) es hätte nehmen müssen. Der regelrechte Akkordgang, der *b* nach dem nächstgelegnen *h* geführt hätte, würde unfruchtbar für den Ausdruck gewesen sein.

Milder tritt das querständige Verhältniss auf, wenn der widersprechende Ton den Schein einer neu eintretenden Stimme annimmt, der Querstand gleichsam verhehlt wird,



wie bei *a*, oder wenn die querständig auf einander treffenden Stimmen verschiedne, aber nahverwandte Tonarten andeuten, wie bei *b*. Bei *a* geht offenbar *d* nach *f* und *c* nach *d*. Da aber im letzten Akkorde dasselbe *d* erscheint, was im vorigen: so überredet uns das Ohr, es sei dasselbe, *c* sei (der Regel gemäss) nach *h* gegangen und *f* eine neue, frei und rücksichtslos eintretende Stimme. Bei *b* haben wir dieselbe Modulation vor uns, aber in andrer Akkordlage. Jene Täuschung ist nicht vorhanden und das Widerverhältniss tritt stärker hervor, obwohl bei der nahen Verwandtschaft von *C* und *G* dur keineswegs zu herbe. Dasselbe gilt von *c*; sind hier auch die Tonarten (*A* moll und *G* dur) nicht nächstverwandt, so hilft wieder der glatte Gang der Stimmpaare über den Widerspruch hinaus. Nur bei *d* überzeugen wir uns, wie viel gelinder die Modulation von *b* in unser Gehör eingeht, wenn der Querstand vermieden wird*.

Aehnlich verhält es sich, wenn das querständige Verhältniss in Akkorden eintritt, die zu verschiednen, unterscheidbaren Sätzen oder Gliedern gehören. Hier



bilden im ersten Beispiele vier und vier Akkorde ein Glied (Motiv) für sich, und desshalb finden wir das querständig eintretende *cis* nicht in Widerspruch mit dem *c*, das im vorigen Gliede von einer andern Stimme

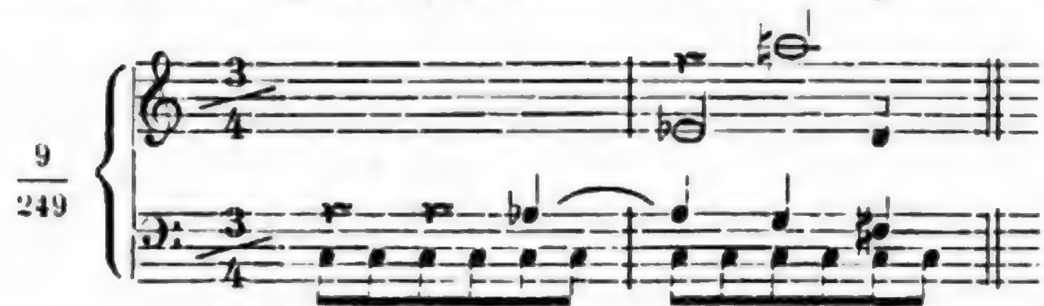
* In den vorstehenden und nächstfolgenden Beispielen erscheinen mancherlei bisher (bis zu S. 208) noch nicht erklärte Tonverbindungen. Man halte vorerst an ihnen fest, was sie eben hier beweisen sollen, und erwarte die nähere Verständigung von spätern Abschnitten.

angegeben ward. Im zweiten Beispiel fassen wir je zwei Akkorde als ein Glied und ertragen das *cis* im zweiten Glied' als einen gleichsam neuen Eintritt. Wenn in beiden Fällen der querständige Ton unleugbar schärfer empfunden wird, so dient er nur, die Abschnitte deutlicher zu bezeichnen. Dasselbe findet in nachstehenden Sätzen statt.

(Mozart's Ouv. zu *Cosi fan tutte.*)

8
249

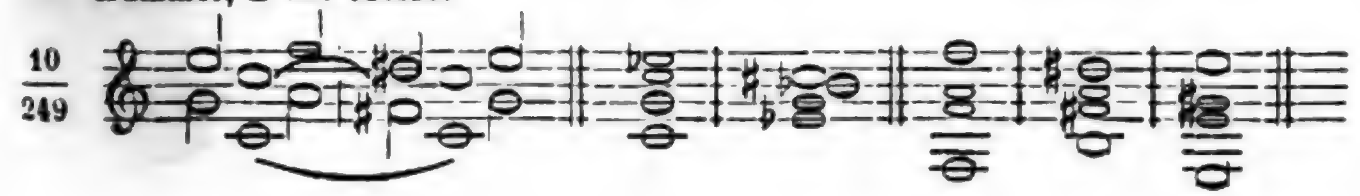
Von hier aus wird begreiflich, dass der Querstand in all' seiner Herbigkeit sogar willkommen, der einzig rechte Ausdruck sein kann, wenn es gilt, eine Stimme oder einen Ton scharf, entscheidend, — durchschneidend einzuführen. Als Beispiel diene eine, in neuerer Zeit von deutschen und französischen Kunstgelehrten (wie früher von verweichlichten Italienern) vielbesprochne Stelle aus der Introduktion zu einem Mozart'schen Quartett, in *C*dur. Mozart beginnt so:



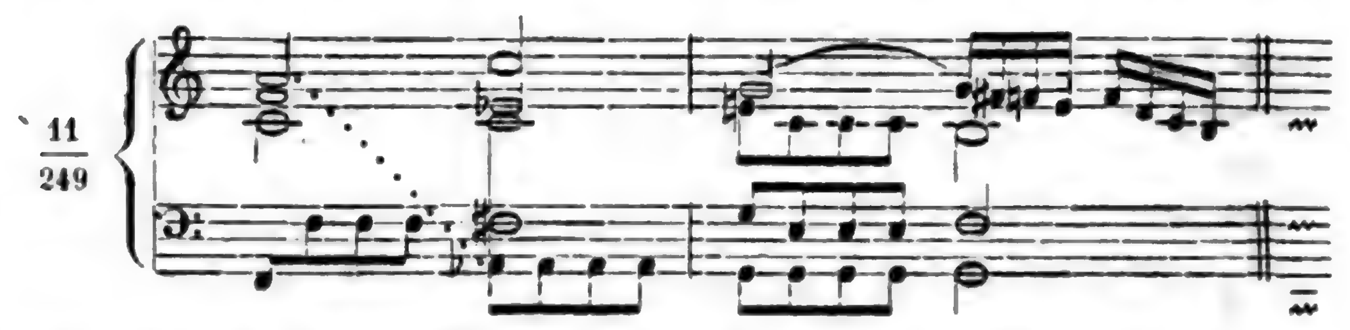
in einer dunkeln Weise, ehe er sich in das frische *C*dur wirft. Die zweite eintretende Stimme lässt uns ungewiss, ob *c–f–as* (*F*moll) oder *c–es–as* (*As*dur) erscheinen werde, die folgende Stimme entscheidet für das letztere, — und mit dem nächsten Eintritte (der Oberstimme) zerreisst Mozart diese Harmonie, hält uns wieder in peinlicher Ungewissheit, — um sich endlich auf dem sechsten Viertel entschieden nach *G*dur, der Dominante des Haupttons (und von da weiter) zu wenden. Wer sieht nicht, dass dieser einschneidende Ton — er bildet einen Querstand gegen das unmittelbar vorhergegangne *as* der zur zweit eingetretnen Stimme — eben der Idee des Tondichters ganz eigen und unentbehrlich ist? Hätte Mozart das zuerst erscheinende *as*, oder das dagegen tretende *a* missen, oder letzteres nur verzögern wollen: so wäre der Sinn seines Satzes, — und im letztern Falle zugleich die strenge Folgerichtigkeit seiner Stimmeintritte, die Viertel auf Viertel treffen, verloren gewesen.

Daher sind auch Querstände wohl angewendet, wenn man, zumal in langsamer Harmoniefolge, scharfe und gewichtige Modulationen braucht, z. B.
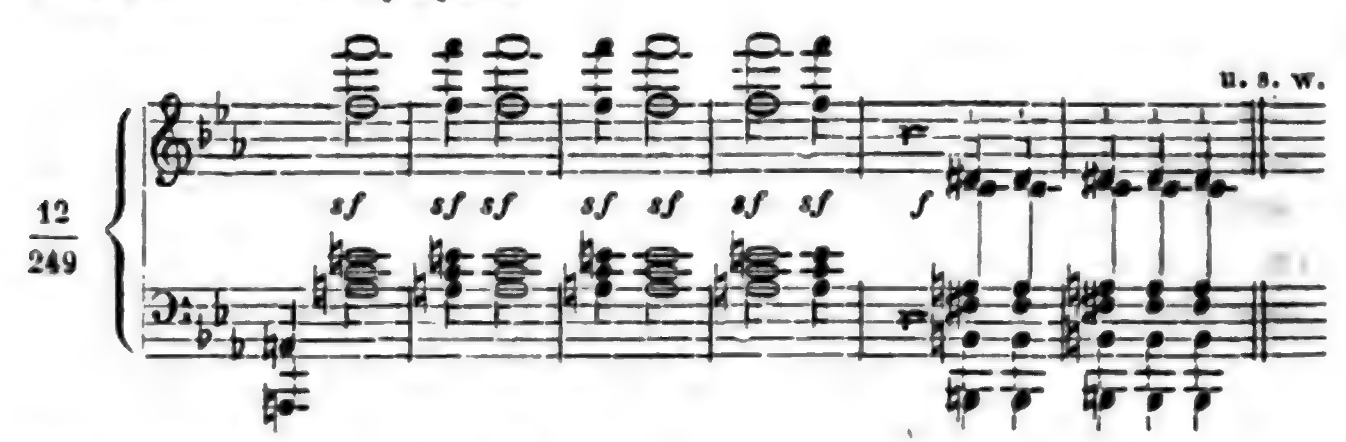
Hummel, *B*dur-Messe.
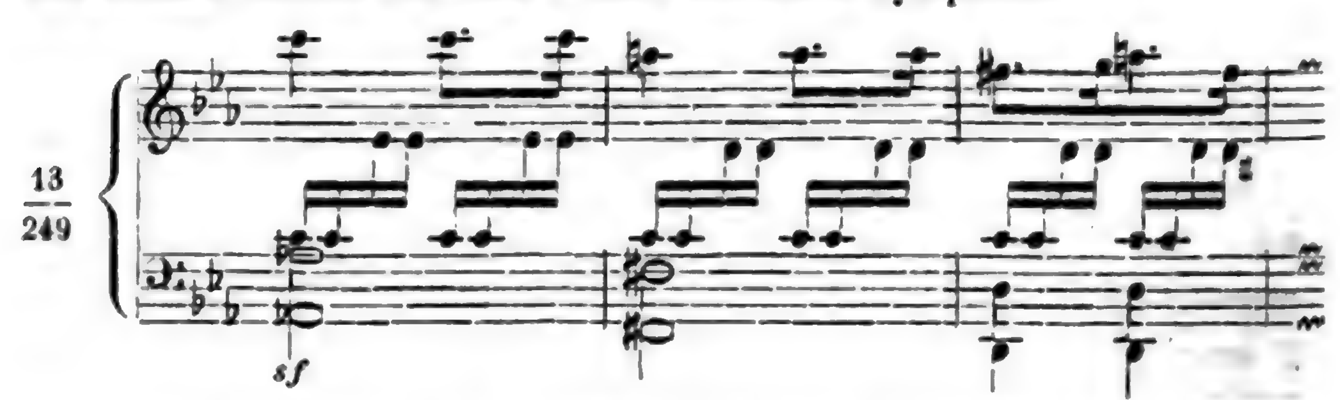


oder in dieser Stelle aus dem Adagio eines Quartetts von J. Haydn,



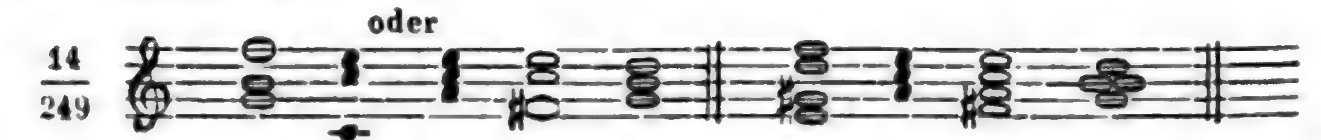
oder endlich in diesem Satz' aus dem ersten Allegro von Beethoven's heroischer Symphonie



und diesem andern aus dem Finale derselben Symphonie*



Auch bei schnell auf einander folgenden Modulationen, wie schon bei No. 1f0 bemerkt worden, wirkt, zumal bei fliessender Stimmbewegung, der Querstand nicht widrig, da der Modulationswechsel den Hörer zunächst beschäftigt und dergleichen Fortschreitungen (die man sich als Auslassung der hier
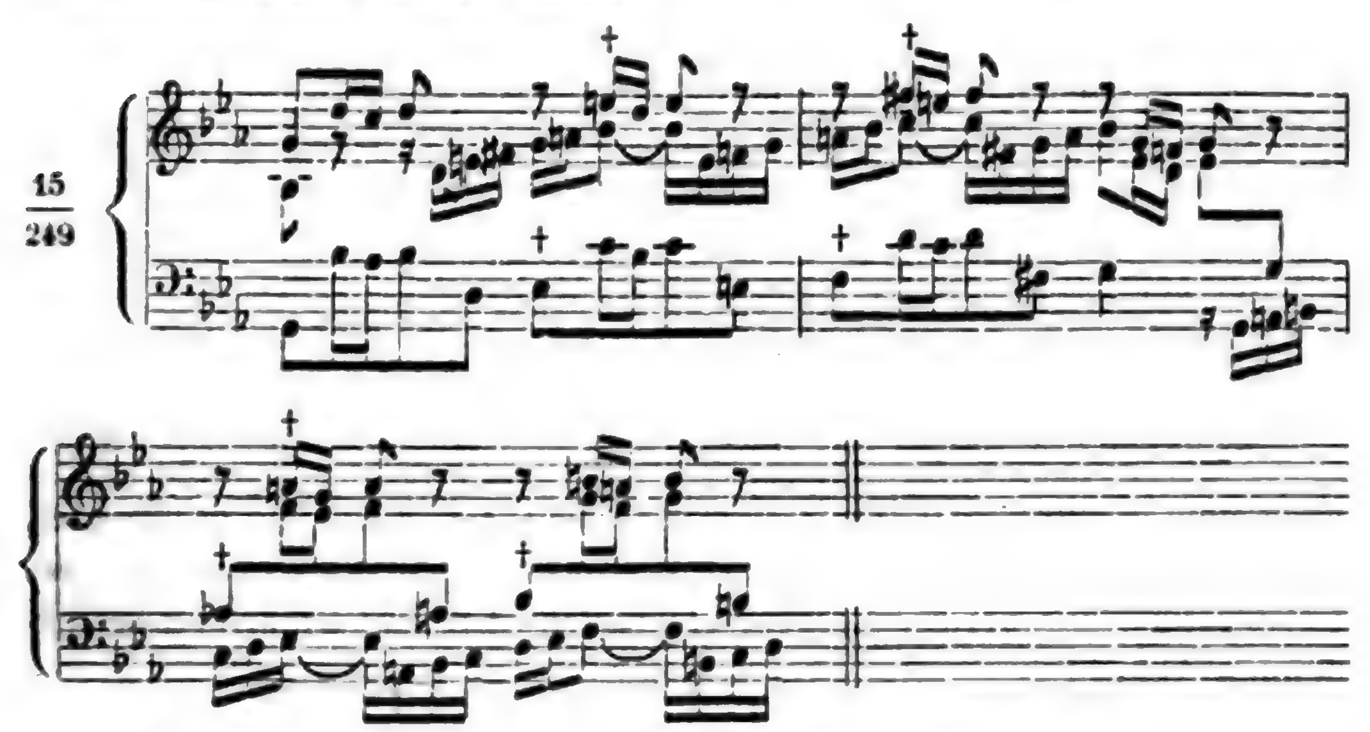


in Viertelnoten eingeschobenen Auflösungen erklären kann) schon von selbst eine gewisse Fremdheit an sich haben, der der Querstand wohl entspricht.

Und so begreifen wir zuletzt auch, wie man sich Querstände gefallen lässt, die für sich allein betrachtet in der That fremd und widerspruchvoll auftreten, aber unvermeidliche Folge einer in ihrer Ganzheit

---

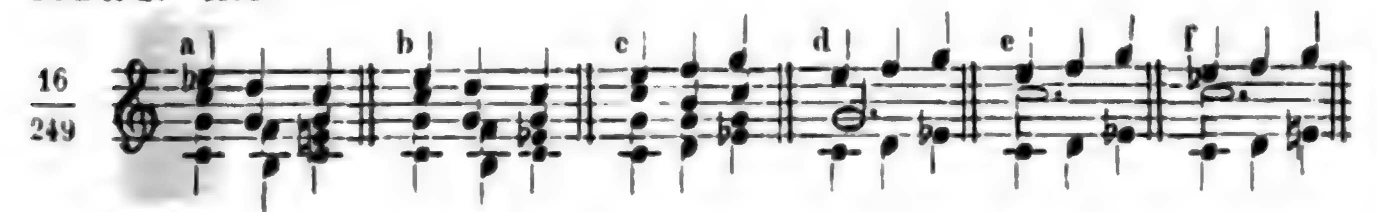
* Partitur bei Simrock S. 36 und 194.

wohlgebildeten und zusagenden Stimmführung sind. Aus zahllosen in den Werken aller Meister sich darbietenden Fällen dieser Art finde hier nur einer*, aus der *C*mollfuge im ersten Theile von Bach's wohltemperirtem Klavier, Raum.



Man erkennt gleich, dass die Querstände der mit † bezeichneten Noten nicht hätten vermieden werden können, wenn Bach nicht sein Hinaufdringen von *d* nach *es*, *e*, *f*, *fis*, *g* und dann von *g* nach *as*, *a*, *b*, *h* in der Unter- und Mittelstimme hätte opfern, oder die Oberstimme verderben wollen.

Bis hierher haben wir den Querstand nur in zwei unmittelbar auf einander folgenden Harmonien beobachtet. Allein auch über einen Zwischen-Akkord hinweg kann sich ein solches Widerverhältniss geltend machen, und man nennt es dann einen uneigentlichen Querstand. Hier —



sehn wir eine Reihe solcher Bewegungen** vor uns, die allesammt sich als querständige fühlbar machen, die ersten (*a* und *b*) weniger, weil der Querstand sich in einer Mittelstimme verbirgt, die folgenden (*c* und *d*) schärfer, weil der Querstand in den Aussenstimmen liegt.

Warum hebt hier der Zwischenakkord das Missfällige des Querstandes nicht auf? Erstens weil die fliessenden Stimmen *es*, *d*, *c*, — *g*, *f*, *e* u. s. w. sogleich als eng zusammengehörige Sätze erkannt

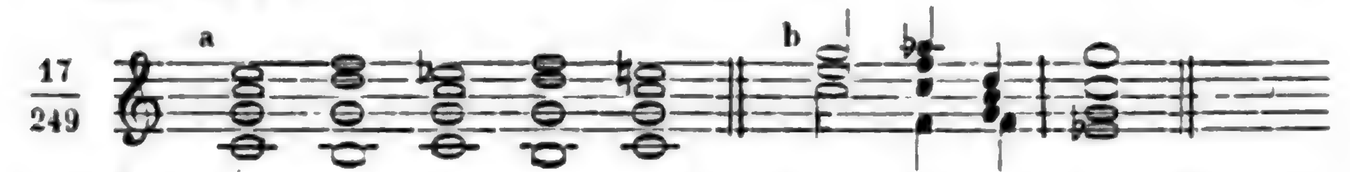
---

* Ein hierher gehöriges Beispiel ist (zu anderm Zweck) im dritten Theil des Lehrbuchs, No. 468, mitgetheilt.

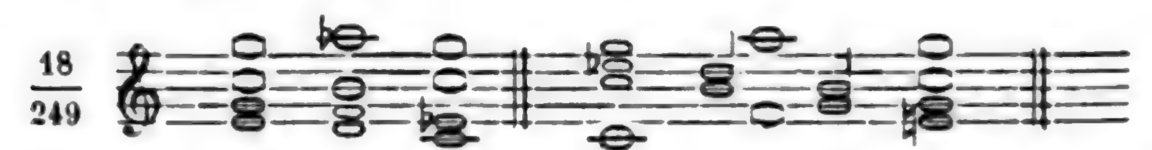
** Ein hierher gehöriges Beispiel aus der Matthäischen Passion von Seb. Bach ist Theil 3 des Lehrbuchs, No. 519 S. 534, zu finden.

werden, und man von *es*, *d*, *c* ebensowohl, als früher von *es*, *c* annimmt, es sei eine nicht in *C*dur (wie *g*, *f*, *e*), sondern in *C*moll stehende Melodie. Daher machen die Sätze *e* und *f*, in denen kein Zwischenakkord, sondern ein Paar willkührliche Zwischentöne (*f*—*d*) sich einmischen, keinen günstigern Eindruck.

Zweitens, weil der Dominant-Akkord (oder gar blosse Zwischentöne) kein genügend Mittel ist, Moll und Dur — denen er gemeinschaftlich angehört — zu scheiden. Schon ohne Querstand wäre der blos durch den Dominant-Akkord motivirte Wechsel der Tongattung — hier bei *a* —



nach dem S. 203 bis 255 Bemerkten nicht scharf genug bezeichnet, und man würde im Allgemeinen eine weitere Umschreibung des Uebergangs, wie bei *b*, — oder einen den Wechsel schärfer bezeichnenden Akkord



wohl vorzuziehn finden. Wenn nun der Dominant-Akkord schon bei unverfänglicher Stimmführung eine zu schwache Scheide für Dur und Moll und ihre Harmonien ist, so muss er noch viel weniger genügen, ein querständiges Verhältniss zu bedecken. Daher möchten auch wohl die Querstände in den letzten zwei Beispielen (unter Vermittlung der Nonen-, oder aus ihnen abgeleiteten Septimen-Akkorde) weniger Befremdendes haben, als die vorigen (denn die Zwischenakkorde bereiten kräftig den Tonwechsel vor) oder vielmehr: diese Fortschreitungen sind gar nicht mehr für querständig zu achten.

K.

Gegensatz systematischer Entwickelung der Akkorde gegen ihre mechanische Aufreihung.

Zu Seite 217.

Es ist hier am Ort, einen Rückblick auf die von frühern Theoretikern — namentlich Gfr. Weber — und einigen neuern Harmonielehrern beobachtete Weise der Akkordlehre zu werfen. Das Verfahren des Lehrers hat dreifache Wichtigkeit. Zunächst für den Fortschritt des

Schülers; es ist natürlich nichts weniger als gleichgültig, wie schnell, leicht und sicher der Fortschritt geschehe. Dann für die geistige Entwickelung; jenachdem eine Lehre sich an den Verstand oder das nachdenkenlose Gedächtniss wendet, wird sie eine oder die andre Richtung der Geisteskraft hervorrufen. Endlich für die Sache; eine Lehre, die den Lehrstoff blos äusserlich aufrafft, statt ihn vernunftgemäss zu entwickeln, entfremdet sich und den Schüler dem Stoffe selber und fasst ihn unlebendig, ja falsch auf. Gf. Weber steht vorwurfsfrei da; in der Zeit, wo dieser durch Wissenschaftlichkeit und scharfen Verstand ausgezeichnete, vielfach verdiente Mann schrieb, war die systematische Entwickelung der Akkorde noch nicht gegeben. Wunderlicher ist es, wie neuere Lehrer Angesichts ihrer bei der alten Weise beharren können, statt sich dem Fortschritt' anzuschliessen, — oder, wenn er irrig sein sollte, ihn zu beleuchten und zu berichtigen.

Fremd dem Bestreben systematischer Entwickelung, wie wir sie unternommen, begnügen sich Weber und seine Nachfolger, die Harmonien, die sie vorgefunden, nebeneinander und gleichzeitig mit einander aufzustellen. Man geht daher von der Tonleiter aus, stellt zuerst auf den Stufen der Durtonleiter alle aus ihr zu bildenden Dreiklänge,

1/270

dann alle Septimenakkorde,

2/270

ferner (jedenfalls ist es, das Prinzip einmal zugestanden, folgerichtig) auch auf den Stufen der Molltonleiter alle Dreiklänge und Septimenakkorde, sogar alle Nonenakkorde nebeneinander, die sich aus den Tönen der Tonleiter herauszählen lassen, zum Theil wundersame Gesellen, wie

a-c-e-gis und *a-c-e-gis-h*
c-e-gis-h und *c-e-gis-h-d*

und ähnliche. So überliefert man dem Schüler die Harmonie massenweis' und reichlich und unerschrocken. —

Selbst wenn man an der Möglichkeit einer systematischen Entwickelung zu verzweifeln Ursach' hätte, wäre dies Verfahren doch aus methodischen Gründen nicht zu billigen. Die richtige Methode einer auf Anwendung und Ausübung hinarbeitenden Lehre fodert, dass man den Stoff theile und in jedem Moment der Unterweisung nur so viel überliefere, als eben jetzt zur Anwendung kommen kann. Also schon aus diesem — wenn gleich nur äusserlichen Grunde müsste der Stoff getheilt, es müsste das Leichtere, oder Näherliegende, das zunächst oder zumeist Brauchbare und Nothwendige hervorgesucht werden. Und da wär' es keine Frage, dass der grosse und kleine Drei-

klang nebst dem Dominant-Akkord' allen übrigen Harmonien vorangehn müssten; man durchlaufe nur — ohne Rücksicht auf Kunstgesetze, blos dem reinen Thatbestand nachforschend — eine Reihe von Kompositionen beliebiger Gattung, und beobachte, wie viel tausendmal die drei letztgenannten Harmonien eintreten gegen eine einzelne Anwendung der übrigen, — und wie viel seltner namentlich diejenigen Harmonien erscheinen, die sich nach unserm System als die entlegensten karakterisiren.

Unsre Akkordlehre ruht aber in der That auf einem tiefern Grund', als auf der blos äusserlichen Berechnung der Lehrklugheit oder Methode; sie darf sich als wirkliches System hinstellen und nur hierdurch ist auch die treffendste Methode erlangbar. Ihre Systematik beruht darauf, dass sie, von den einfachsten Tonverhältnissen, dem von der Natur gegebnen Ur-Akkord (dem grossen Dreiklang, S. 57) und dem zunächst aus ihm erwachsenen Dominantakkord' (S. 212) ausgehend, Schritt für Schritt nur durch das sich fortbewegende und stets sich erweiternde Bedürfniss der Sache selbst sich weiter führen lässt. Der Theoretiker einer spätern Zeit, der den Kunststoff schon massenweise verarbeitet vorfindet, kann freilich nach seinem Belieben entweder diese oder jene Einzelnheit hervorziehn und voranstellen (so gefiel einem neuern Theoretiker, den verminderten Dreiklang dem Dominant-Akkorde voranzusetzen) oder (wie Weber) ganze Massen von Akkorden, oder gar den ganzen Vorrath derselben auf einmal hinlegen. Aber der Mensch in seiner künstlerischen Thätigkeit konnte nicht so verfahren, die Kunst konnte nicht so beginnen und fortschreiten. Wenn auch dem künstlerischen Erfinder, der die ersten Schritte that in das Feld der Harmonie, das Verhältniss der Töne, die Richtigkeit und Zusammengehörigkeit der ersten Akkorde nicht wissenschaftlich festgestellt war, so empfand er es doch; sein Gefühl lieferte ihm dasselbe Resultat wie den Spätern Gefühl im Verein mit wissenschaftlicher Ergründung. Der rechnende und klügelnde Verstand kann — etwa auf der Jagd nach neuen Tonformen, um mit ihnen neu und original aufzutreten — die entlegnern Gestaltungen den nähern voranstellen; dergleichen ist oft bei dilettantischen Komponisten und bei Lehrern von mangelhafter wissenschaftlicher und künstlerischer Durchbildung zu finden. Aber die Kunst ist ein lebender, durch und durch von Vernunft erfüllter und bedingter Organismus, in dem dergleichen Wildfangsgemengsel keine Stätte findet; das zeigt sich in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, das bewährt sich am einzelnen Künstler um so stärker, je höher er sich vollendet hat, — das ist es, was Bach und Beethoven auch in der Harmonik an die Spitze stellt. Die Lehre hat dies begreifen müssen und darf, nachdem es gelungen, nicht davon ablassen, ohne sich selber und der Kunst untreu zu werden.

Die Folgen einer Versäumniss hieran zeigen sich vollständig.

Vor Allem geht die systematische Entwickelung leicht und ohne Ueberladung Schritt für Schritt zu reicherm Erwerb vorwärts und macht jeden Zuwachs aus dem Vorangegangnen begreiflich und behandelbar, während das willkührliche mechanische Verfahren uns bald in Dürftigkeit lässt, bald überladet und Schritt für Schritt neuer Anweisung bedarf, ohne sie dem Vorhergegangnen abzugewinnen.

Das mechanische Verfahren wendet sich ferner mit seinen Mittheilungen an das nachdenkenlose Gedächtniss, indem es willkührlich zusammengeraffte Einzelheiten statt vernunftgemässer Entfaltung des Organismus darbietet. Gerade die Vernünftigkeit der Entwickelung ist aber des Künstlers nachhaltigste Kraft, gerade sie kann und muss angeregt und auferzogen werden, wofern der Lehrer nicht zum blossen nachweisenden Lohnbedienten herabsinken will.

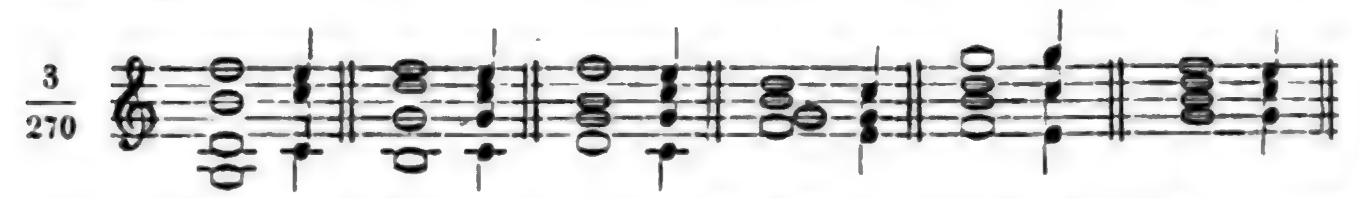
Endlich verwirrt jene Versäumniss den Blick und das Urtheil selber in den Säumigen, so dass sie die sachgerechte Schätzung der willkührlich durcheinandergeworfnen Einzelheiten verlieren. So nur ist es möglich geworden, dass neuere Lehrer in der Harmonik nächst grossen und kleinen auch verminderte Dreiklänge geben und (vermeintliche) Ganzschlüsse bilden wollen, ehe sie zum Dominant-Akkorde gelangen; daher kommt es, dass sie beiläufige, ursprünglich auf bedingte Brauchbarkeit angewiesene Akkordgestaltungen mit gleicher Umständlichkeit behandeln und zu gleicher Selbständigkeit erheben möchten, wie die naturwüchsigen und überall sich selbständig geltend machenden Harmonien. In Bezug auf die sogenannten willkührlich gestalteten Septimenakkorde haben wir schon S. 479 in No. $\frac{7}{117}$ ein Paar flüchtig herausgegriffne Beläge gesehn; andre werden sich gelegentlich noch finden. Die Möglichkeit, auch die entlegensten Gestaltungen, z. B. die oben genannten, einmal in Gebrauch kommen zu sehn, dürfen wir übrigens am wenigsten bestreiten, wohl aber deren Wichtigkeit für die Lehre.

Vollständigere Prüfung bleibt einem andern Orte zur völligen Erledigung aufbewahrt. Hier, im praktischen Lehrbuche, geben wir noch einen praktischen Erweis für unsre Entwickelung. Wir fassen ihn in fünf Punkte zusammen.

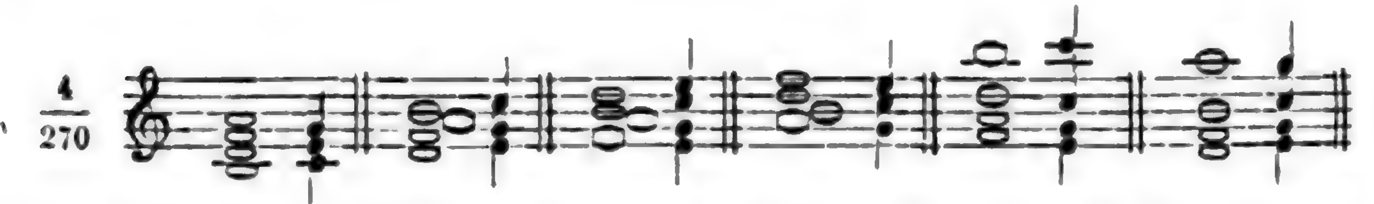
Erstens. Die natürliche Harmonie haben wir fruchtbar, zeugungsfähig gefunden. Wie aus dem Urton (gleichviel, welchen wir dafür annehmen) die erste Harmonie, der Dur-Dreiklang hervortritt, so aus diesem der Dominant-Akkord, aus diesem der Nonen-Akkord, beide mit ihrem Anhang von abgeleiteten (durch Weglassung der Grundtöne gewonnenen) Akkorden. Dagegen führen die nicht natürlichen, sondern gemachten Akkorde — wie berechtigt und nothwendig sie auch im fernern Verlaufe der Kunst erscheinen — nicht weiter. Selbst aus dem ersten und wichtigsten derselben, aus dem Molldreiklang, hat kein weiterer Akkord erwachsen können. Man kann ihm allerdings eine oder zwei Terzen zufügen, z. B. aus *c–es–g* ein *c–es–g–b* oder

c–es–g–h machen. Allein dies ist nur ein willkührlicher, mechanischer Fortbau nach dem Vorbild', aber ohne die innere Nothwendigkeit des natürlichen, wie schon die Verhältnissreihe beider zeigt.

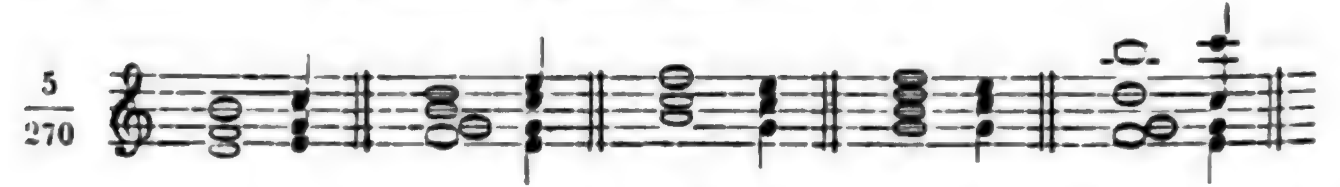
Zweitens. Die Harmonien sind in ihren Umkehrungen um so brauchbarer, je näher sie dem Ursprung stehn. Der Dominant-Akkord vollbringt seine naturgemässeste Fortschreitung in allen Umkehrungen und Lagen



mit gleicher Flüssigkeit und Annehmlichkeit, während schon der nächste Septimen-Akkord



in seinen Umkehrungen oder Lagen nicht ohne Auswahl angewendet werden kann, wenn nicht ein Theil der Annehmlichkeit*, die dem Grund-Akkorde eigen, eingebüsst werden soll. Wie man in No. 3/270 in den Sext- und Quartsext-Akkord gegangen, wird nicht gemissbilligt werden; dagegen würde man statt der in No. 4/270 gebrauchten Weisen (mit Ausnahme der letzten) wohl diese



vorziehn. Die Bedenklichkeiten bei mancher Lage der Nonen-Akkorde in ihren Umkehrungen sind schon S. 168 zur Sprache gekommen. Der verminderte Septimen-Akkord dagegen zeigt sich zwar in seinen Umkehrungen gefügig, aber diese sind der karakteristischen Bedeutsamkeit andrer Umkehrungen nicht theilhaftig, weil sie sich von der Grundstellung des verminderten Septimen-Akkordes auf andern Grundtönen (S. 226) nicht unterscheiden.
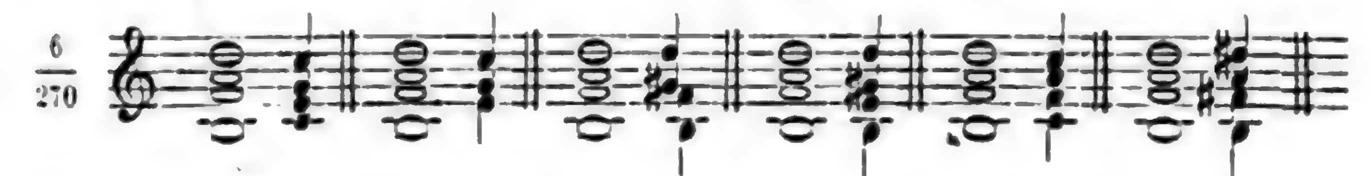
Drittens. Die je näher dem Ursprung stehenden Akkorde sind meist auch um so freier in ihren Bewegungen. Hier steht obenan der Durdreiklang, der frei nach jedem andern Akkorde schreiten kann, sofern nur nicht dadurch falsche Stimmfortschreitungen entstehn oder die Harmonie zusammenhanglos wird. — An dieser Freiheit

---

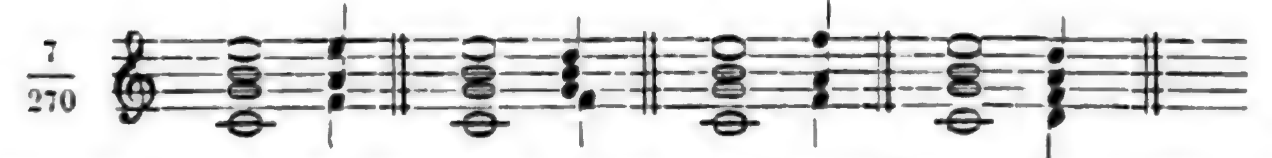
* Nur so allgemein kann im Allgemeinen geurtheilt werden; aus besondern Gründen können die fremdern Wege den Vorzug verdienen. Aber die Grundlegung eines Systems geht eben vom Allgemeinen aus; erst aus und nach diesem folgt das Recht des Besondern.

nimmt der Molldreiklang Theil und geht in so fern selbst dem Dominant-Akkorde vor; er verdankt das seiner dem Durdreiklang nachgebildeten Gestalt, die ihn fähig macht, als tonischer Dreiklang ein Moment der Ruhe (S. 230) zu sein. Dass er aber hierin dem Durdreiklang nachsteht, dafür giebt es ein sprechendes Zeugniss. Sehr häufig werden Mollkompositionen mit dem Durdreiklange geschlossen (das Umgekehrte geschieht nie oder nur in äusserst seltnen Fällen) und eine Zeitlang achtete man nur diesen Schluss für wahrhaft befriedigend, ja schloss — wenn der Durdreiklang nicht zusagte — lieber mit weggelassner Terz *, als mit dem Mollakkorde.

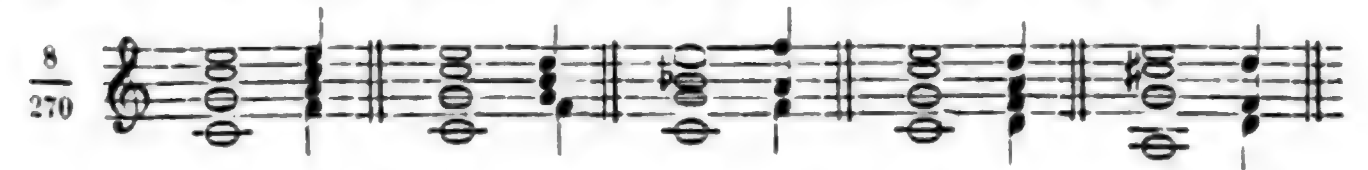
Von allen fernern Akkorden ist der Dominant-Akkord der gewandteste; wir haben nächst seiner ursprünglichen Bewegung in die tonische Harmonie (S. 88) eine ganze Reihe andrer Fortschreitungen aufzuzählen und dieselben keineswegs erschöpft. Der verminderte Septimen-Akkord schliesst sich ihm besonders dadurch zunächst an, weil er sich in mehr als einer Weise in einen Dominant-Akkord überführen lässt. Er scheint ihn sogar zu überbieten; aber nur darum, weil er vierfach ist, weil wir (S. 226) jeden verminderten Septimen-Akkord enharmonisch in drei andre verwandeln können. Der aus dem grossen Nonen-Akkord abgeleitete Septimen-Akkord hat auch mehrere Bewegungen; z. B.



während die Nonen-Akkorde schon durch die Tonmasse an mannigfachern Wendungen gehindert werden. — Die umgestalteten (sogenannten willkührlichen) Septimen-Akkorde dagegen erscheinen an ihren Ursprung (S. 215) so gebunden, dass sie am annehmlichsten und fügsamsten in ihrer Folge als Gang aus einem der natürlichen Akkorde in den andern auftreten und abweichende Wendungen, z. B.
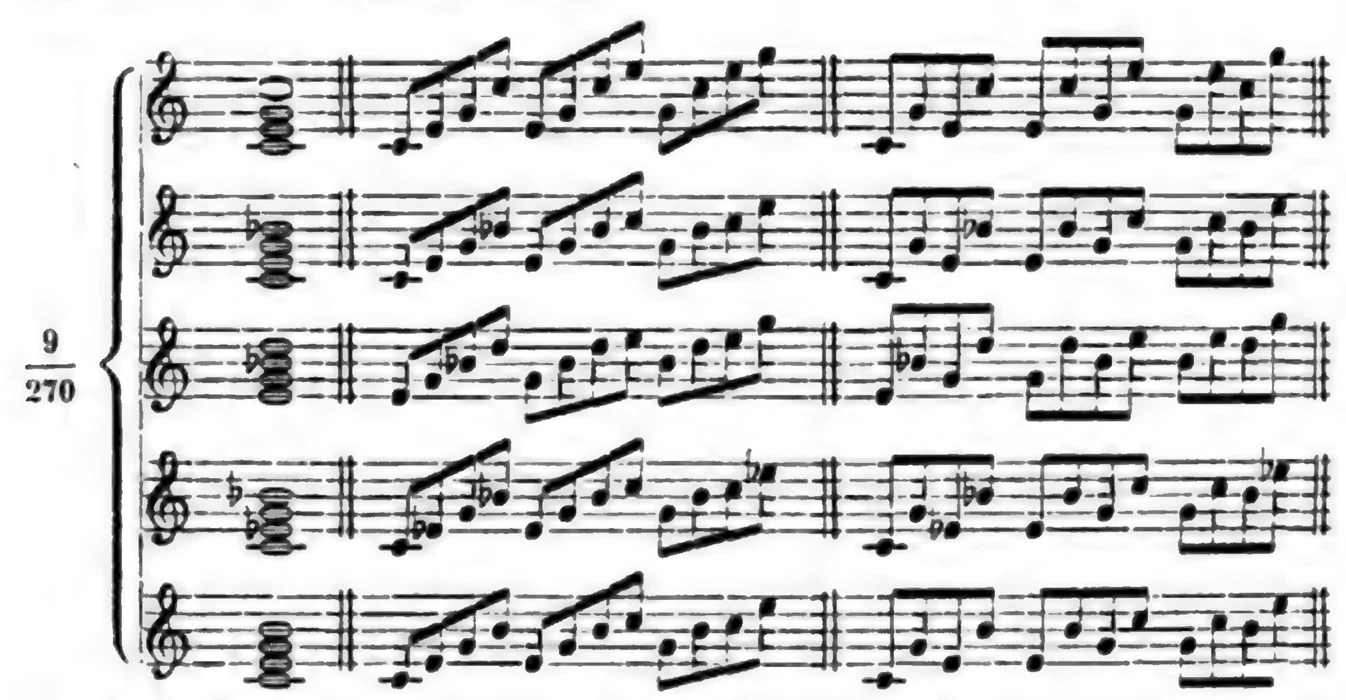


zwar möglich, aber weniger erfolgreich und annehmlich erscheinen, als andre auf dieselben Punkte gehende Akkordwendungen, z. B.



Viertens. Der Vorzug der natürlichen Gestaltungen tritt besonders klar in der harmonischen Figuration hervor, die den Akkord

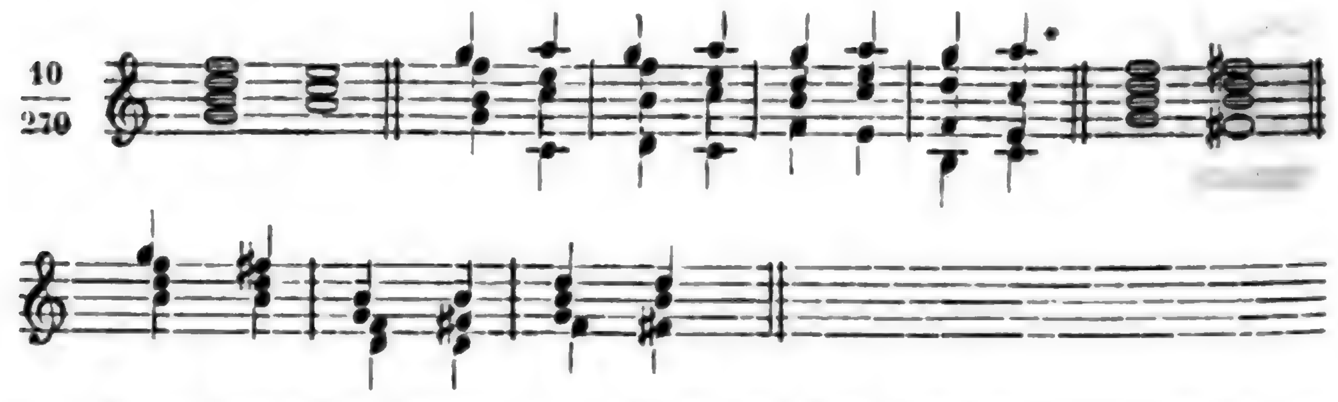
* So Mozart im ersten und mehrern Sätzen seines Requiem.

auseinanderlegt und dadurch feiner und klarer fasslich macht. Vergleicht man nun ein und dieselbe Figuralgestalt in ihrer Anwendung auf verschiedne Akkorde, z. B.



so stellt sich die Flüssigkeit und Ebenmässigkeit der vorangehenden Gestaltungen um so klarer heraus.

F ü n f t e n s endlich führen wir denselben Nachweis auch aus den nächsten und fernerliegenden (ausnahmsweisen) Bewegungen des Dominant-Akkordes. Seine erste und wesentliche Bewegung in den tonischen Dreiklang vollführt er in allen Umkehrungen (S. 510) mit gleicher Leichtigkeit und Annehmlichkeit. Dasselbe wird sich — wie hier



ein Paar Beispiele zeigen, — nicht von den ausnahmsweisen Auflösungen, wenigstens nicht ohne erleichternde Lage behaupten lassen.

Wir wollen übrigens auch bei dieser Ausführung von unserer stets festgehaltnen Ansicht keineswegs abfallen: dass keine Kunstgestalt (S. 15) zu verwerfen, sondern jede nach ihrem Sinn für künstlerischen Zweck anwendbar und dann die rechte ist, — und dass die Kunst nicht auf den Zweck der Annehmlichkeit, sinnlichen Wohlgestalt, leichten Fasslichkeit beschränkt ist, sondern dass ihr mehr und höhere Zielpunkte gesetzt sind. Der höhere Grad von Einfachheit,

---

* Hier überall möchte *g* lieber liegen bleiben und *c-e-g* statt *a-c-e* bilden.

Fasslichkeit, Annehmlichkeit sollte hier nur die grössere Nähe der Gestaltungen zum Ursprung aller bezeugen und damit einen neuen — wenn auch nur beiläufigen Erweis von der Richtigkeit unsrer Harmonieentwickelung geben.

L.

Konsonanz und Dissonanz.

Zu Seite 219.

Indem hier die reichere Anwendung von Septimen- und Nonen-Akkorden beginnt, wollen wir noch einen Ausdruck und eine Regel zur Sprache bringen, die der frühern Lehrweise sehr wichtig erschienen, nach unsrer Betrachtungsweise aber nur zur Erwähnung kommen, um die Besorgniss einer Unvollständigkeit der Lehre von dem Lernenden abzuwenden.

Man unterschied nämlich konsonirende und dissonirende Intervalle, konsonirende und dissonirende Akkorde. Oktave, grosse Quinte und Quarte, grosse und kleine Terz und Sexte hiessen konsonirende, alle übrigen dissonirende Intervalle, oder jene Konsonanzen, diese Dissonanzen; der grosse und kleine Dreiklang mit ihren Sext- und Quartsext-Akkorden hiessen konsonirende, alle übrigen dissonirende Akkorde. Und nun stellte man die Regel auf: alle Septimen und Nonen in Septimen- und Nonen-Akkorden müssten vorbereitet werden. Diese Vorbereitung aber sollte darin bestehn, dass der dissonirende Ton in einem vorhergehenden Akkorde bereits als konsonirender vorhanden gewesen sei, z. B. die Septime in *g–h–d–f* zuerst als Oktave in *f–a–c*, oder als Terz in *d–f–a* u. s. w.

Ohne uns hier* in eine vollständige Kritik dieser Regel einzulassen, wollen wir ihren Grund fassen und von da aus erkennen, was an ihr wahr ist. Der Grund war: dass jene sogenannten Dissonanzen in ihren Akkorden als das Anreizende und in sofern gewissermaassen Befremdende empfunden wurden, und dass die Akkorde selbst nicht so beruhigend wirken, als der grosse Dreiklang. Allerdings wird dieses Auffallende oder Anregende gemildert, wenn der anreizende Ton schon zuvor in ruhiger Weise aufgetreten ist, oder wenn wenigstens der auffallende Akkord in sichrer Verbindung mit der vorhergehenden Harmonie erscheint; auch wir haben die Wahrheit anerkannt, dass eine wohlverbundne Harmonie einheitsvoller und milder wirkt.

---

* Diese und manche ähnliche Erörterung ist in der Schrift: »Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit« ausführlicher gegeben.

Allein die Tonkunst hat ja, wir müssen es wiederholen, nicht den Zweck, nur auf die mildesten Tonverbindungen auszugehn; sie hat Ideen und Empfindungen der mannigfachsten Art auszusprechen, und bedarf dazu aller möglichen Tongestaltungen, der härtesten und fremdesten, wie der weichsten und nächsten. Es kann also bisweilen Bedürfniss sein, die sogenannten Dissonanzen auf das Mildeste vorzubereiten, bisweilen aber auch: sie scharf, plötzlich, unvorbereitet eintreten zu lassen; jede allgemeine Regel (ausser dem allgemeinsten Gesetz, überall zweckgemäss zu handeln) ist hier Irrthum.

Daher wird auch jene alte Regel fortwährend von den Komponisten thatsächlich widerlegt und von den einsichtigern Lehrern durch mehr und mehr Ausnahmsfälle oder »Lizenzen« beschränkt. Man fand, dass nicht immer die Dissonanz vorbereitet sein müsse, sondern es oft genüge, wenn nur der Grundton, oder auch ein andres Intervall des dissonirenden Akkordes zuvor dagewesen, — das heisst also: wenn die Harmonie eine überhaupt verbundne sei. Man fand ferner, dass nicht alle dissonirenden Akkorde in gleichem Grade mildernder Vorbereitung bedürften, und liess sich vor Allem den freien Eintritt (die Unterlassung der Vorbereitung) des Dominant- und verminderten Septimen-Akkordes gefallen*.

Wir bedürfen dieser Unterscheidungen mit den daranhängenden Regeln und Ausnahmen nicht mehr. Wo wir es Recht finden, wissen wir schon die Harmonie zu verbinden; wo es der Idee unsers Tonstücks entspricht, wollen wir jeden beliebigen Akkord unvorbereitet einführen. Ist uns aber in einem besorgtern Augenblicke dennoch ein Zweifel aufgestiegen, ob nicht ein Akkord vor dem andern sorgsamere Behandlung verdient; so weiset uns der Gang unsrer Harmonieentwickelung selbst auf die Akkorde, wo dies der Fall sein könnte; denn wir haben stets bei dem Einfachsten und nächstliegenden begonnen und uns allmählig zu dem Fernern hinbewegt. Wir wissen daher schon, dass nächst dem grossen und kleinen Dreiklange mit ihren Umkehrungen

---

* Hier und anderwärts hilft man sich dann auch wohl mit einer Art von Ausrede oder Ausflucht, die freilich nur aus oberflächlicher Ansicht vom Wesen der Kunst hergenommen und oft genug widerlegt ist, gleichwohl aber da und dort sich wieder laut zu machen sucht. Man unterscheidet nämlich zwischen freiem und strengem Styl, bestimmt den letztern besonders für Kirchenmusik, und will in ihm alle Regeln (z. B. auch die von der Vorbereitung der Dissonanzen) auf das Strengste befolgt haben, im freien Styl aber von dieser Strenge nachlassen. Als wenn jene Regeln, wenn sie nur überhaupt richtig wären, nicht, wie für Kirchenmusik, so für jede andre recht und nöthig sein müssten! Und, als wenn die Kirchenmusik nicht aller Mittel der Musik ebensowohl bedürfte, wie jeder andre Zweig der Tonkunst, um der unermesslichen Aufgabe gewachsen zu sein, die ihr gesetzt ist! — Doch dies muss anderswo näher geprüft werden. Jetzt wollen wir nur nach reichstem Besitz aller Formen und freiester Herrschaft über sie trachten. Vergl. d. allg. Musiklehre S. 302.

erst der Dominant-Akkord, dann der verminderte Dreiklang, dann beide Nonen-Akkorde nebst den abgeleiteten Septimen-Akkorden, zuletzt die umgebildeten Septimen- und Nonen-Akkorde, und zwar jeder Akkord mit seinen Umkehrungen, gekommen sind, und dass die Akkorde um so fremder und auffallender werden, je weiter wir in der Entwickelung fortgeschritten sind. Nur die vom grossen und kleinen Nonen-Akkord abgeleiteten Septimen-Akkorde erscheinen einigermaassen bequemer, als die mit Tönen schwer beladnen Nonen-Akkorde. Soll sich also unsre Harmonie lind entfalten, so werden die je ferneren Akkorde um so sorgsamer zu verschmelzen sein. Doch am rechten Orte darf uns der Muth nicht fehlen, auch die fernsten kühn, frei, unvorbereitet einzuführen.

Den letzten Grund für die hier und bei ähnlichen Anlässen zur Sprache gekommenen Anschauungen der alten Lehre findet man in der Grundrichtung dieser Lehre auf sinnlichen Wohlklang statt auf geistige Bedeutung. Geht man in der Musik dem Wohlklang als dem Wesentlichen nach, — wie in Italien stets geschehen und von dort zu uns herübergekommen ist, — so muss man jeden schärfern Angriff auf das Gehör, — namentlich die sogenannten Dissonanzen und besonders die unvorbereiteten und unaufgelösten, — scheuen; höchstens kann man sie als Würze einmischen, damit die Hauptspeise des »Ohrenschmauses« (wir befinden uns ja hier im Gebiete der Sinnlichkeit) nicht allzu fade schmecke. Nur ist dabei Schwanken und Widerspruch unvermeidlich. Wie viel Würze thut gut? wo fängt das Zuviel an? darüber ist man niemals einig geworden.

So weit das Spiel mit Tönen und der Wohlgeschmack an weichen Zusammenklängen die Musik beherrscht, haben jene Regeln ein gewisses Recht, gleich den wohlerprobten Rezepten der Kochbücher, und werden daher von Allen immer wieder vorgebracht, die nicht über die Geschmackssphäre hinauskommen. Sobald aber die Musik als Kunst aufgefasst wird, das heisst als Verwirklichung des Idealen in unserm Geiste, treten andre Gesetze und eine andre Auffassung des ganzen Kunststoffs, — auch der sogenannten Konsonanzen und Dissonanzen, — in Anwendung.

M.

Das Melodieprinzip und die erkünstelten Erklärungen der Harmoniker.

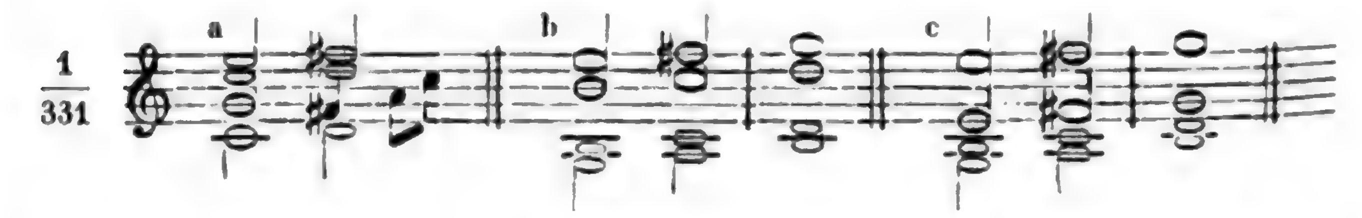
Zu Seite 253.

Die in diesem Abschnitte gegebne Entwickelung dürfte weniger bei den Praktikern als bei einem Theil der Theoretiker Bedenken er-

regen; bei jenen nicht, weil wenig Gestalten (oder keine) hier zum Vorschein kommen, die nicht schon öfter in Kompositionen erschienen — bei diesen, sofern Viele von Alters her gewohnt sind, sich dem Harmoniewesen mit äusserster Hintansetzung des Melodiewesens dahinzugeben. Alle gegen das abstrakte Harmoniegesetz laufenden Erscheinungen werden dann Fehler gescholten, oder als »geniale Freiheiten« — als gäb' es auch in der Kunst Privilegien für die günstiger situirte Minorität! Gesetzeszwang für die Schwächern, Vorrecht und Unverantwortlichkeit für die Mächtigen! — sauersüss durchgelassen, oder endlich unter den Freibrief von »Ausnahmen« gestellt. Aber was will das sagen? Ist ein Gesetz richtig, das heisst vernünftig und nothwendig, so muss es für Alle und alle Fälle gelten; soll es Ausnahmen erfahren, so müssen diese — als Untergesetze — gleichfalls auf Vernunft und Nothwendigkeit begründet sein. Es ist also nichts gesagt, wenn man von irgend Etwas, z. B. einer Akkordführung, sagt: sie könne ausnahmsweise geschehn; man muss das allgemeine Gesetz und eben sowohl die Ausnahme rechtfertigen.

Dies ist auch für viele der im obigen Abschnitt auftretenden Fälle schon öfter versucht worden, — aber nicht für alle und nicht immer (wie uns scheint) mit befriedigendem Erfolge, weil man die Rechtfertigung einseitig blos auf das Harmoniegesetz hat gründen wollen.

Indess, scheint es, lag die Bemerkung nicht allzufern, dass das Harmoniegesetz nicht überall das bestimmende — und alleinbestimmende sei, sondern neben ihm ein andres, das Gesetz der Melodie bestehe, dass, sobald man über Einstimmigkeit hinausgehe, zwei Prinzipe (S. 131) das melodische und das harmonische die Herrschaft im Tonreiche führten. Aus der Harmonik lässt sich nicht begreifen, wie der Akkord *g–b–d* in *G* moll auf das wildfremde *H* moll oder *H* dur (No. 309) kommen oder wie in Gängen von Sextakkorden eine Reihe von Harmonien sich an einander schliessen soll (*c-e-g* und *d-a-f* und *e-g-h* ...... oder vollends die Akkorde aus No. 310) die gar keine Beziehung auf einander haben. Den Anhängern der ältern Theorie konnten vielleicht diese Fragen gleichgültig bleiben, weil sie sich überhaupt weniger auf den Zusammenhang der Harmonie als auf Regelung der Dissonanzverhältnisse, Akkordauflösungen u. s. w. einliessen. Aber auch sie konnte die Lehre von den Oktavfolgen und Andres erinnern, dass keineswegs alle Gesetze dem Harmonieprinzip entfliessen; dass die Oktaven bei *a*



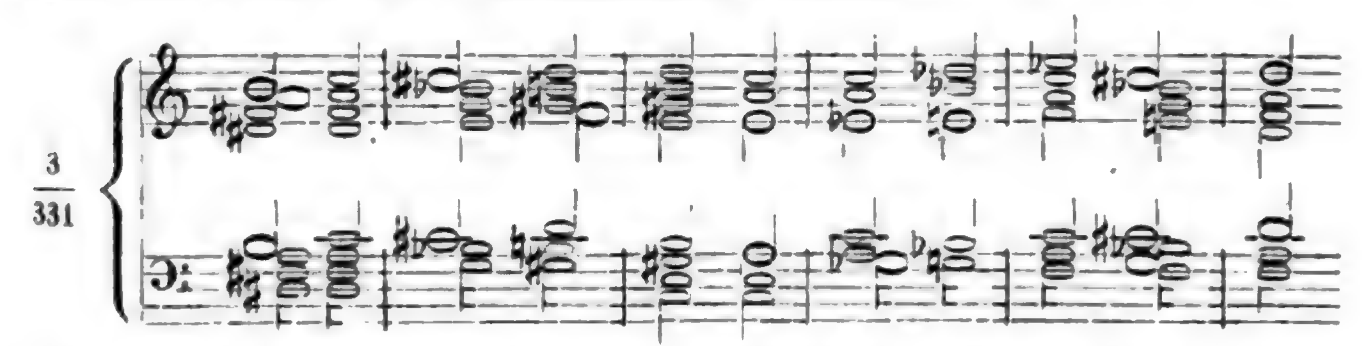
höchst bedenklich, die bei *b* unter Umständen wohl anwendbar, die bei *c* unbedenklich sind, lässt sich abstrakt aus dem Harmonieprinzipe so

wenig erweisen, wie die oben erwähnten Akkordfolgen sich aus ihm rechtfertigen lassen.

Sobald man aber den Gedanken festhält, dass die Akkorde zwar einerseits Inbegriffe zusammengehöriger Töne sind, andrerseits aber durch Stimmen gebildet und dargestellt werden, die durch sie hindurchgehn, — dass man hier z. B.

2/331

zwar drei Akkorde vor sich hat, dieselben aber aus den Stimmgängen *e–f–e*, *c–d–c* u. s. w. gebildet werden: so tritt neben dem Harmonieprinzip das Melodieprinzip in sein Recht; jenes begründet die Zulässigkeit und das Wesen der Akkorde, lässt uns erkennen, dass *c–e–g* und *g–h–d–f* wirklich Akkorde sind, dass sie nächste Beziehung auf einander haben u. s. w.; dieses erweiset, ob und wie weit jede Stimme den Erfodernissen der Melodieführung entspreche, ob z. B. jede Stimme wirklich und durchaus besondre Melodie habe, ob diese folgerecht und fliessend geführt, ob sie auch rhythmisch wohlgebildet, reicher oder ärmer entwickelt sei. Keines der beiden Prinzipe darf verleugnet werden, jedes muss zu seiner Zeit dem andern nachgeben. Oben herrscht das Harmonieprinzip vor, hat richtige Akkordführung und Vollständigkeit der Akkorde erlangt; das Melodieprinzip hat in drei Stimmen fliessende Tonfolge ergeben, während der Tenor zu Gunsten der Harmonie in der äussersten Bedeutungslosigkeit bleibt. In diesem Satz' aus Seb. Bach's chromatischer Fantasie



geht der Bass von *dis* nach *g*, von *gis* nach *c*, von *c* nach *ges*, statt der zunächst liegenden bequem erreichbaren Töne *e–gis–c* nimmt er entlegne, fremde, unmelodische, — um die folgenden Harmonien in ungebrochner Kraft und Herbigkeit eintreten zu lassen*; das Harmonieprinzip waltet wieder vor und das Melodieprinzip hat ein Opfer gebracht. Dagegen ist in No. 310 das Melodieprinzip das schöpferische und herrschende, das Harmonieprinzip hat den ihm so wichtigen Zusammenhang der Akkorde zum Opfer gebracht. — Die Gestalten der

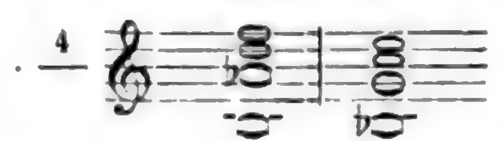
* Was in diesem Beispiel an Harmoniegestalten nach der bisherigen Entwickelung noch unerklärlich ist, wird in den folgenden Lehrabschnitten erläutert. Aehnliche Beispiele finden sich übrigens gar nicht selten, — namentlich in der oft kühnen Modulation der Rezitative.

folgenden Abtheilungen (Vorhalte, Durchgänge u. s. w.) sind noch unverkennbarere Beweise für das Wechselwirken beider Prinzipe; hiermit scheint die Entwickelung unsers Abschnitts gerechtfertigt.

Fasst man die ganze Modulationsbewegung mit jener Entwickelung in Eins zusammen, so finden sich allerdings Reihen von Erscheinungen, für deren Rechtfertigung das Harmonieprinzip ausreicht, dann aber wieder andre, wo es eben so gewiss zur Begründung nicht oder nicht allein genügt.

Erstens genügt es, wo die Absicht oder der unbewusstere Trieb des Komponisten nur auf Harmoniewirkung gerichtet ist. Ein Beispiel giebt der Gang von Dominantakkorden, No. 268 *B.* Die Dreiklänge sind nicht aus Rücksicht auf Melodie ausgeworfen worden, sondern um dem Harmoniegange noch geschlossnern und unaufgehaltnern Andrang zu ertheilen.

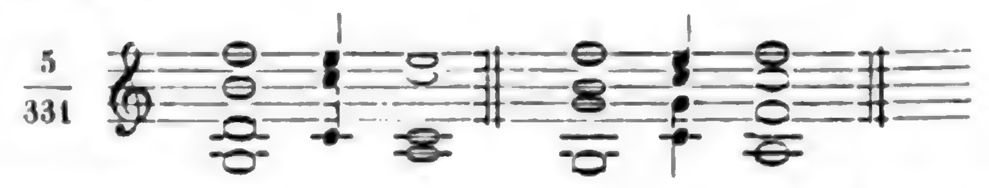
Zweitens genügt es bei allen aus Gestaltungen von vorwiegend harmonischem Karakter abgeleiteten Modulationen. Wenn einmal der Gang von Dominantakkorden rein-harmonisch festgestellt ist, so folgt daraus, ebenfalls auf dem Harmonieprinzip ruhend, die Rechtfertigung des Gangs in No. 269 *C*, sowie der abgeleiteten Gänge von verminderten Septimenakkorden und Dreiklängen. Warum kann hier



h-d-f-as nach *c-e-g-b* gehn, statt sich nach *c-es-g* oder *c-e-g* aufzulösen? — Weil wir in No. 268 *B* bereits *g-h-d-f* nach *c-e-g* .... und .... *b* geführt haben, der obige Akkord aber aus dem Nonenakkorde und mit ihm aus *c-e-g-b* entspringt und sich an dessen Wesen von Anfang an (S. 167) betheiligt zeigt.

Dagegen scheint uns

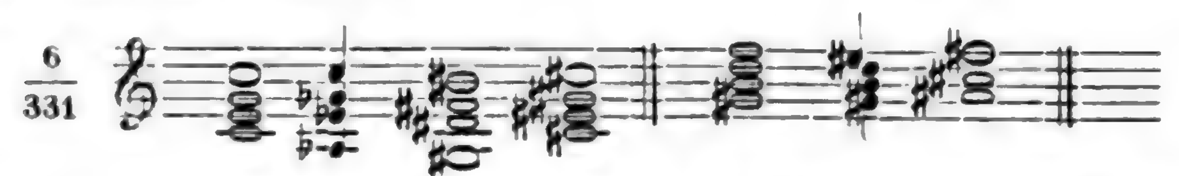
drittens keineswegs ein Schritt in fremdere Akkorde dadurch erklärt oder gerechtfertigt, dass man verlangt: der Hörer solle nichtvorhandne Akkorde, die zur Vermittlung hätten dienen können, sich als dazwischengeschoben vorstellen, z. B. bei den in No. 311 gezeigten Akkordfolgen die hier



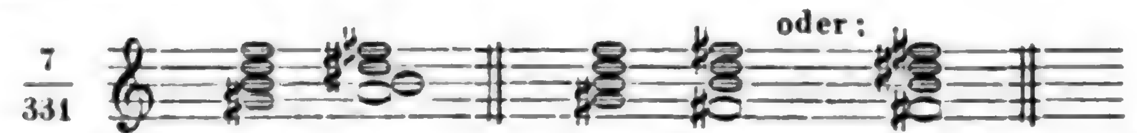
mit Viertelnoten geschriebnen Akkorde. Sie sind ja aber nicht vorhanden! der Ununterrichtete — und die Musik ist hoffentlich nicht blos für Harmoniker in der Welt! — kann sich ja gar nicht vorstellen, was er nicht kennt! und Alle sollen ja nicht ihren zufälligen Vorstellungen, sondern den wirklichen Tönen des Komponisten Gehör geben! Und endlich: wie weit reicht diese Erklärung? nicht über No. 312 hinaus;

sie passt nur auf die nächstliegenden Fälle, die am Wenigsten einer Erklärung bedürfen.

Viertens erklären und rechtfertigen sich allerdings mehrere von denjenigen Akkordverbindungen und Modulationen aus dem Harmonieprinzip allein, die auf enharmonischer Umwandlung beruhen. Wenn *C*dur sich unmittelbar —



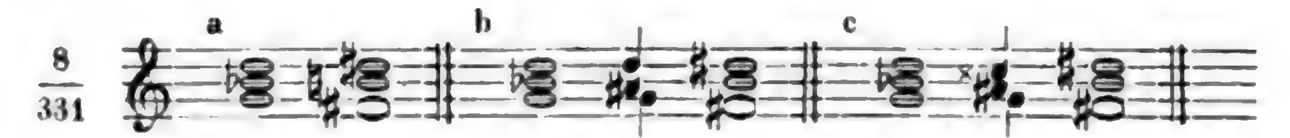
nach *Cis*dur und *A*moll nach *Fis*dur zu wenden scheint, so liegt die Vermittlung darin, dass der Uebergangsakkord auf enharmonischem Wege mit einem andern von gleicher Tonung aber andrer Abstammung verwechselt worden ist. Allein auch hier findet man bald eine Gränze. Wenn hier bei *a*



gis-h-d-f in den Dominantakkord von *E* oder unmittelbar nach *H*moll oder *H*dur geführt wird: so erklärt keine enharmonische Umnennung diesen Gang; *eïs-gis-h-d* würde dem Harmonieprinzip zu Folge nach *Fis* aber nicht nach *E* oder *H*, *cisis-eïs-gis-h* würde nach *Dis* (oder besser: *d-f-as-ces* nach *Es*) geführt haben.

Am wenigsten kann

fünftens auf Aushülfe der Enharmonik gerechnet werden, wenn diese die normale Akkordbildung zerstört, ohne eine andre — oder eine irgendwie hierhergehörige an deren Stelle zu setzen. Will man den Schritt bei *a*



dadurch erklären, dass man, wie bei *b*, die Terz *b* in *aïs* verwandelt: so entsteht ein Ding, das gar kein Akkord, oder ein falsch benannter ist. Man hätte damit nur ein grösseres, ein unlösbares Räthsel an die Stelle eines kleinern gesetzt. Oder will man darauf Gewicht legen, dass *aïs* als erhöhter Ton hinaufweiset? dann müsste, wie bei *c*, die Quinte *d* in *cisis* verwandelt und die Unbegreiflichkeit noch weiter getrieben werden. Und müssen denn gerade erhöhte Töne hinaufschreiten? In unzähligen Fällen, z. B. hier —



schreiten erhöhte Töne hinauf, hinab, bleiben stehn, — schreiten er-

niedrigte bisauf, — Alles, wie der Gang der Harmonie und der Stimmen es verlangt; auch in No. 381 finden sich dafür Beläge.

So scheint denn zuletzt nach und neben allen haltbaren Erklärungen aus dem Harmonieprinzip das Melodieprinzip sich geltend zu machen und den unbefangen Betrachtenden zur Anerkennung zu nöthigen. Es zerstört nicht das andre Prinzip, sondern theilt mit ihm, indem jedes an seinem Theil nachgiebt und durch die Zulassung des andern gewinnt.

N.

Die Lehre vom Leitton.

Zu Seite 257.

Hier, wo wir endlich auch an einen einzelnen Ton Modulationen anknüpfen, gebietet sich ein Rückblick auf die ältere Theorie.

Diese knüpfte die Modulationslehre an einen Ton, der die Kraft haben sollte, aus einer Tonart in die andre überzuleiten und desswegen Leitton genannt wurde; Leitton aber sollte die siebente Stufe* der Tonleiter, also z. B. Leitton von *C*dur oder *C*moll sollte *h* sein. Wenn nun der Leitton einer Tonart einträte, dann — so war die Annahme — würde durch ihn die Tonart bezeichnet, also eingeführt.

Warum wurde gerade die siebente Stufe als Leitton angesehn? — Weil sie die Tonart von der eine Quinte tiefer liegenden unterscheidet; *h* unterscheidet *C*dur von *F*dur, sollte also die erstere Tonart bezeichnen und damit einführen**. Hier konnte jedoch nicht lange unbemerkt bleiben, dass die siebente Stufe ihre Tonart nur von der eine Quinte tiefer liegenden unterscheidet. *H* unterscheidet zwar die Tonleiter *C*dur von der *F*dur-Leiter, nicht aber von *G*, *D*dur u. s. w. Wollte man von *F*dur nach *C* gehen, so war es vielleicht möglich, dies durch den Leitton *H* zu bewirken; wollte man aber von *G*, *D*dur u. s. w. nach *C*, so konnte das unmöglich durch *h* bewirkt werden,

---

* Da sie einen Halbton unter der Tonika liegt, so hiess sie auch subsemitonium modi. Bei den Franzosen ist ihr Name note caractéristique.

** Auch desswegen schon wollte man sie Leitton nennen, weil sie in melodischer Anwendung nothwendig (!) in die Tonika über ihr führe. »Man singe nur« — sagte die Lehre — »*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h* — und man wird fühlen, dass *c* folgen muss«. So übereilt wurde oft beobachtet. Dass man mit der Tonfolge *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h* — nicht befriedigt sein konnte (vergl. S. 23) beweist noch nicht, dass das höhere *c* folgen müsse; es konnte umgekehrt werden, — *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *a*, *g*, *f*, *e*, *d*, *c* oder *e*; man konnte von *H* aus abwärts gehn, — *c*, *h*, *a*, u. s. w.

da dieser Ton in den Tonarten *G*, *D* eben so wohl heimisch ist, als in *C*, mithin kein Unterscheidungs- und Uebergangsmittel sein kann.

Man musste also für abwärts schreitende Modulationen (Modulationen in tiefer liegende Tonarten) einen zweiten Leitton annehmen. Dies musste die vierte Stufe der neuzuerreichenden Tonart sein, z. B. *b*, wenn man von *C*dur nach *F*dur gehen wollte.

Allein auch das konnte nicht genügen. Es musste (S. 197) klar werden, dass jeder einzelne Ton ohne allen Einfluss auf Bestimmung der Tonart eingeführt werden kann (so haben wir schon in No. 45, ohne *C*dur zu verlassen, fremde Töne gebraucht, sind durch sie durchgegangen), dass es also eines kräftigern Mittels, — einer Harmonie bedarf, um in eine neue Tonart überzuführen. Und so wurden wir denn Schritt für Schritt auf den Dominant-Akkord und seinen Anhang geleitet.

Selbst in unsern Modulationen mit liegenbleibenden Tönen oder vermittelnden Gängen ist nicht der Ton (etwa als Leitton) das Modulationsmittel, sondern die an ihn gehängte Harmonie.

O.

Generalbass und Generalbassspiel.

Rückblick auf die alte Lehre.

Zu Seite 264.

Aus einem besondern Grunde müssen wir hier, ausserhalb des eigentlichen Lehrgangs, auf Generalbass und Generalbassspiel zurückkommen; Namen, auf die schon S. 129 hingewiesen ist.

Unter Generalbass versteht man bekanntlich eine bezifferte Bassstimme, aus der der Harmoniegang ersehn werden kann; dann die Lehre, eine solche Stimme anzufertigen und zu verstehn. Die praktische Ausführung derselben — nämlich der Noten mit den dazu angedeuteten Harmonien — am Instrument heisst Generalbassspiel.

Die Fertigkeit hierin war ehedem, namentlich im achtzehnten Jahrhundert, sehr wichtig. Denn einmal wurden vielerlei Kompositionen (Arien und Duette, selbst Choräle, besonders Rezitative) vom Tonsetzer so dünn begleitet, — mit Bass und einer oder zwei Geigen, oder gar nur mit einem Basse, — dass Ergänzung der Begleitung wünschenswerth erschien, die dann der Dirigent oder Akkompagnist am Flügel oder auf der Orgel gab, indem er den Generalbass dazu

spielte*. Dann aber hatte man sich eben dadurch gewöhnt, überall das Generalbassspiel anzuwenden und mit Hülfe desselben zu dirigiren, was denn freilich eine oft überflüssige, oft auch sehr störende und zweckwidrige Zuthat war. Bei der damaligen praktischen Wichtigkeit des Generalbassspiels für alle Dirigenten, Organisten, Kantoren u. s. w., war nun wohl begreiflich, dass man den ganzen Harmonie-Unterricht mit dem Generalbass vereint abhandelte und letztern gewissermaassen als Hauptsache hervorhob: daher so viele Harmonielehren unter dem Titel von Generalbasslehren. Und weil bisweilen die Komponisten ihren Bass gar nicht, oder unvollständig beziffert hatten, so durfte selbst für diesen misslichen Fall die Anweisung nicht fehlen; man sollte aus dem Gang des Basses, wo möglich mit Beachtung der Oberstimme, zu errathen suchen, welche Harmonie der Komponist im Sinne gehabt oder in der Partitur ausgeführt habe, — was allerdings höchst unsicher und bedenklich ausfallen musste.

Für uns hat der Generalbass den grössten Theil seiner praktischen Wichtigkeit verloren, weil das Generalbassspiel höchstens noch bei den einfachsten Rezitativen oder einigen geringen Arien aus alten Partituren Anwendung findet und hierzu die Kenntniss der Zifferschrift fast schon allein, jedenfalls im Verein mit Harmoniekunde genügt. Daher haben wir das allein noch Wichtige, die Lehre von der Generalbass-Schrift, als Nebensache und Beiwerk überall in den mit Buchstaben bezeichneten Anmerkungen zugegeben, wo unser Harmoniesystem zu einer neuen Gestalt vorschritt.

Aus einem blos äusserlichen Grunde empfehlen wir aber dem Schüler gelegentliche Uebung im Generalbassspiel.

Die Beobachtung an sehr vielen Schülern hat uns nämlich darauf aufmerksam gemacht, wie Mancher, bei der jetzigen Richtung auf Virtuosenkünste, neben bedeutenden Fertigkeiten doch einer festen, ruhigen und gebundnen Spielart entbehrt, wie Mancher, der die neuesten Zwölffinger-Etuden herunterarbeitet, nicht fähig ist, einen Choral in allen Stimmen singbar und ausdrucksvoll vorzutragen, — zur grossen Beeinträchtigung seiner Kompositions-Studien.

Hier nun kann ruhige Uebung im Generalbassspiel helfen.

Es bedarf dazu keiner Kenntnisse und Vorbereitungen, als der schon mitgetheilten. Auch für Uebungsstoff ist im ganzen Lehrbuche genügend gesorgt; jeder bezifferte Bass, — z. B. No. 152, 168, 187, 198, 202, 205, 255, 342, 343, die in der Beilage XVIII gegebnen und

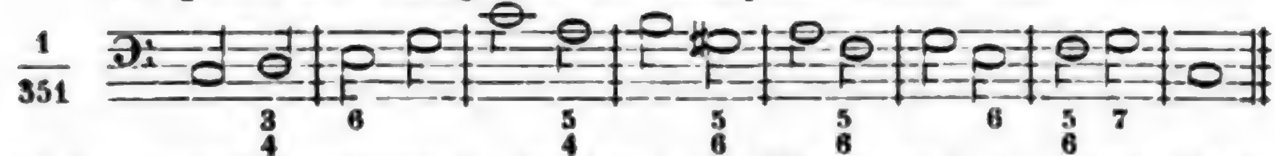
---

* Auch Händel, der sehr schnell und flüchtig konzipirte, übrigens auch manche erst später in Aufnahme gekommne Instrumente entbehrte, rechnete auf solche Ausfüllung und soll zu seinen Oratorien die Orgel — gewiss nicht blos generalbassmässig — meisterhaft gespielt haben; bisweilen findet man sogar in den Originalpartituren das blosse Wort *Organo*, ohne alle Andeutung, was gespielt werden solle.
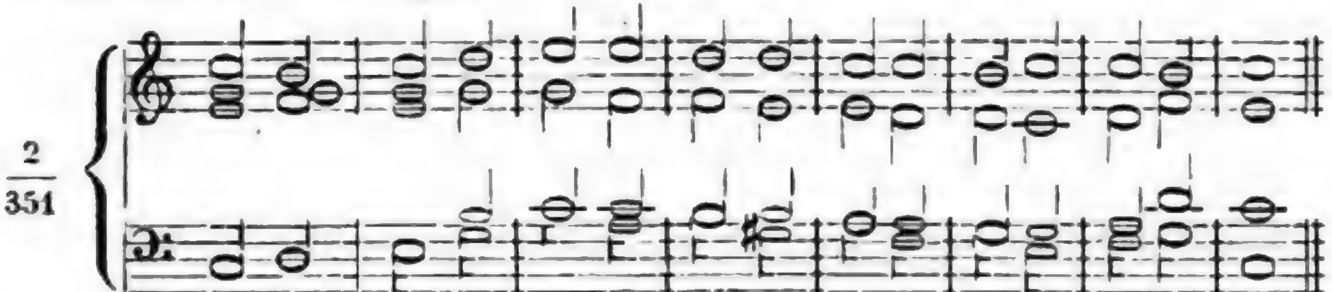
viele andre — bieten sich ohne Weiteres zur Uebung dar; jeder andre Bass kann zum Uebungsstoff werden, sobald der Schüler ihn mit Ziffern versieht, entweder zu den schon gesetzten Harmonien, oder zu solchen, die er selbst nach den bisher vorgetragnen Lehren ersinnt. So wird die Generalbassübung nebenbei auch zu durchgreifender Wiederholung des ganzen Harmoniesystems und zu erhöhter Gewandtheit in der Harmonik gereichen*.

Diese Uebung besteht darin, dass man *zuerst schriftlich* die Harmonien, die der Generalbass andeutet, *in jeder Lage* (soweit es ohne Fehler geschehn kann) vierstimmig, dann fünfstimmig, dann dreistimmig *setzt*, *sodann* sie am Pianoforte mit gleichmässigem halbstarkem Anschlag und gebunden in allen Stimmen spielt, *endlich* sie ohne vorherige schriftliche Ausarbeitung gleich am Instrument ausführt.

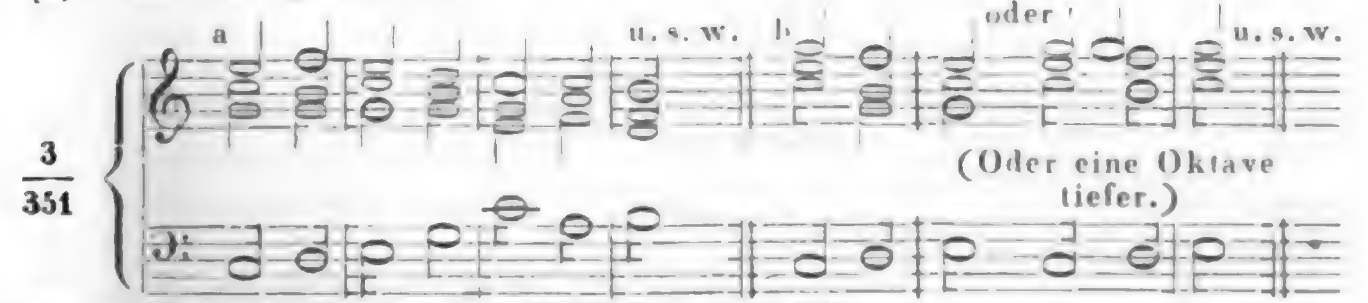
Wir geben ein einziges kurzes Beispiel. Dieser Bass
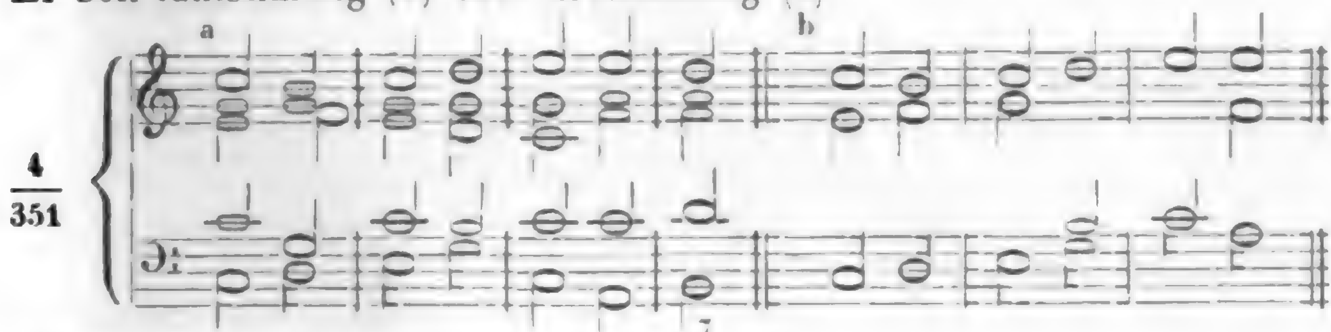


soll vierstimmig ausgesetzt werden; die Oktave soll im ersten Akkord in der Oberstimme liegen.



Oder es soll die Terz (im ersten Akkord) in der Oberstimme liegen (*a*), oder die Quinte (*b*).



Er soll fünfstimmig (*a*) oder dreistimmig (*b*)



gesetzt werden u. s. f.

---

* Aus allen diesen Gründen ist sie auch eine gute Vorübung zum Partiturspiel, worüber das Nähere in der *allgemeinen Musiklehre* des Verf. zu lesen ist.

Im letzten Beispiel haben wir zu Ehren der Fünfstimmigkeit einen vollern Akkord genommen, und so könnte der ganze Bass vielfältig beziffert und harmonisirt werden.

Auch dies, und namentlich die Einführung der Vorhalte, empfehlen wir als Schluss der ganzen Uebung.

Rückblick auf die alte Lehrweise.

Indem wir diese Anwendung des Generalbasses als eine blos zu äusserlichem Zweck unternommene, für die Hauptsache (das Studium der Harmonie) entbehrliche Nebenübung angerathen haben: ist es wohl am Ort, einen flüchtigen Blick auf die alte Weise des Harmonieunterrichts zu werfen, die in den Generalbass-Uebungen ihren eigentlichen Gipfel und ihr einzig Heil fand. Unsre Betrachtung wird nicht eine erschöpfende sein; dies bleibt mit allen tiefern Begründungen einem andern Orte vorbehalten. Sie soll nur so weit gehn, als zunächst nöthig ist, so manchem redlich das Gute wollenden Lehrer einen Fingerzeig zu geben. Wer sich daran nicht orientiren kann, oder wer aus Bequemlichkeit oder Starrsinn den Fortschritt nicht anerkennen will, der mag auf gründlichere Erörterung warten.

Wir gehen von folgenden Grundsätzen aus, die unter den Denkenden und besonders des Lehrfachs und der Erziehung Kundigen* wohl allgemein feststehn.

Jede Lehre soll mit ihrem Gegenstande vertraut machen. Je sicherer und leichter sie das vermag, desto befriedigender ist sie; je gerader sie auf ihren Gegenstand losgeht, je bestimmter sie sein Wesen auffasst und sich ihn aneignet, desto sicherer und leichter gelangt sie zum Ziele.

Die Kompositionslehre (also auch jeder Theil derselben, also namentlich auch die Harmonik) soll zur Komposition geschickt, soll den Schüler fähig machen, als Künstler und wie Künstler Kompositionen hervorzubringen.

Wie geht nun der schaffende Künstler zu Werke? — — Es sind hier zweierlei Momente zu unterscheiden.

Im glücklichsten Fall tritt dem Künstler sein Werk in allen seinen Theilen, — Melodie, Harmonie, Stimmbewegung, Instrumentation, — gleichsam wie eine Erscheinung entgegen; es steht vollendet vor ihm und er hat nur das im Geist fertig Angeschaute niederzuschreiben. Dies

* Manchem in seiner Kunst tüchtig gebildeten, das Gute redlich wollenden Musiker fehlt es eben hier, und daher kommt die traurige Erscheinung so viel guter Musiker, die schlechte Lehrer sind, — schlechtere, als ihre Begabung und Kunstbildung voraussetzen liess, — zum eignen und ihrer Schüler Nachtheil. Für sie besonders ist des Verf. Methodik (»Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege«) bestimmt.

ist das Glücklichste, aber auch — selbst bei vollendeten Künstlern — das Seltenste, für grosse Werke und für den nicht durchgebildeten Künstler oder Jünger nicht zu Hoffende.

Oder aber es erscheinen dem Geist des Künstlers die Hauptmomente des Werkes, die Hauptmelodie oder Grundzüge derselben, vielleicht auch einzelne Wendungen der andern Stimmen u. s. w. An diesen Hauptpunkten hält er fest und bildet das in der ersten Anschauung noch nicht Ergriffene vermöge seiner Stimmung, seiner künstlerischen Fähigkeit und Geschicklichkeit aus jenem Ursprünglichen heraus und an dasselbe heran, setzt oder vollendet z. B. die der Melodie noch fehlende Begleitung u. s. w.

Jenes Erstere kann nicht gelehrt und errungen werden; es ist reine Gabe des Talents und der Begeisterung, setzt aber — was man nicht vergessen möge! — befriedigende Bildung voraus.

Dem andern Gang der Sache, der allein unmittelbare Hülfe zulässt, hat sich unsre Lehrweise angeschlossen. Sie geht geradezu und von Anfang an vor allen Dingen auf das Komponiren hin, und fasst zuerst das auf, was die erste Hauptsache ist: die Melodie nach ihren Formen und ihrem Bildungsgesetze. Diese ist zuerst allein da; dann schliesst sich ihr harmonische Begleitung an, — eben wie bei dem Künstler, jenen höchsten Fall, der ausser aller Lehre liegt, ausgenommen, — bis späterhin diese Stimmen sich immer mehr selbständig ausbilden und die höhere Lehre beginnt, von der hier nicht weiter zu reden ist, die aber unmittelbar und in strenger Folgerichtigkeit aus dem Vorangehenden hervorgeht.

Eine Folge des Prinzips dieser Lehre ist, dass sie nicht blos im Ganzen, sondern auch in jedem Punkte sogleich auf ihren Zweck, auf Komposition ausgeht, keinen Lehrsatz aufdeckt, der nicht alsbald zur wirklichen künstlerischen Anwendung käme. So ist sie von Anfang an weckend und bildend für Phantasie und Urtheilskraft des Zöglings, anregend für seine Empfindung; sie versetzt ihn sogleich in die künstlerische Sphäre und erhält ihn in derselben, wohin er ja allein strebt und gehört.

Welches ist nun der Weg der alten Harmonie- oder Generalbasslehre?

Zuerst liefert sie dem Schüler alle möglichen Intervalle und Tonleitern, dann alle möglichen Akkorde haufenweise. Diese Akkorde werden nicht aus einem Naturprinzip und durch die Kraft der Vernunft nach künstlerischem Bedürfniss aus einander entwickelt, sondern bald nach willkührlichen Einfällen gemacht und an einander gereiht (da entstehen denn unter andern jene Undezimen- und Terzdezimenakkorde, die nichts weiter sind, als Dominant- oder Nonenakkorde, als Vorhalte über einem fortgeschrittenen Bass, Antizipationen oder Orgelpunktgestalten, und von denen die Erfinder selbst gleich bekennen, dass sie so,

wie sie entstanden und beschaffen, eigentlich nicht zu gebrauchen seien), bald mechanisch aus der Tonleiter (deren Ordnung das gerade Gegentheil von Harmonie ist) zusammengesucht, wie G. Weber* unternommen, aber im Gefühl der Unzulänglichkeit des Prinzips, ungeachtet der sonst so vielbewährten Folgerichtigkeit nicht durchzuführen gewagt hat.

Diese Massen werden tabellarisch, durch Uebertragung der Intervalle und Akkorde in alle Tonarten, in alle Lagen und Umkehrungen dem Gedächtniss eingekeilt und mit Reihen von Regeln (über Vorbereitung und Auflösung) begleitet, deren Unzuverlässigkeit wir oftmals zur Sprache gebracht und vor uns schon G. Weber scharfsinnig und witzig genug aufgedeckt hat. Eben so werden Vorhalte, Durchgänge u. s. w. wie die zerstückten Glieder eines Leichnams ohne Einsicht in ihre Nothwendigkeit und ihr Wesen hingeworfen.

Dass diese lange Vorarbeit (zu der wir noch das Quintenverbot u. s. w., das Steckenpferd aller dieser unkünstlerischen Lehrer, rechnen) keine künstlerische Beschäftigung ist, dass sie nur das Gedächtniss oder allenfalls den aufmerkenden Verstand in Thätigkeit setzt, Phantasie aber und selbstthätige Vernunft des Jüngers unbeschäftigt, die dem Künstler unentbehrliche Empfindung unangeregt und ungeläutert lässt, oder vielmehr ertödtet; — das möchte wohl schon hier jedem Nachdenkenden klar sein.

Und nun, was ist nun erlangt? —

Natürlich nicht, dass man irgend etwas komponiren, oder nur eine gegebne Melodie begleiten könne.

Nun kommen jene Generalbassübungen: die Aufgaben, zu einem bezifferten (oder allenfalls unbezifferten) Bass Harmonie ohne Melodie zu setzen. So verkehrt sich in diesem Lehrgange die der Kunst eigne und nothwendige Ordnung; das Nebenwerk wird hervorgezogen und die Hauptsache — nicht etwa hinten nachgebracht, sondern ganz übergangen. Gleichwohl hätte man von jedem Kinde, wie von jedem Meister lernen können, worauf es eigentlich ankommt. Aber eben darauf mögen diejenigen sich nicht einlassen, die nicht in der Sache leben, die weder Drang, noch Talent, noch Geschick zu der Kunst haben, welche sie lehren möchten, und die blos gelernt haben und lehren, um Brod zu erwerben.

Dieser unkünstlerischen, ja widerkünstlerischen Lehre und der jahrelangen Plage mit ihr haben wir es zu danken, dass aller Orten so viel Herzen und Köpfe eben unter den Musikern vertrocknet, dem wahren Kunstleben abgestorben und unfähig geworden sind, auch nur gegen den unfertigen, aber durch Irrstudien nicht verdrehten und abgematteten Naturalisten die Künstler- und Lehrer-Würde und das Recht der Kunst zu vertreten.

---

* Vergleiche S. 506 Anhang K.

P.

Quinten- und Oktavenfolge *.

Zu Seite 266.

Wir haben bis zu diesem Punkte die Entfaltung der Harmonie, soweit dieselbe aus ihrem eignen Ursprunge vor sich geht, vollständig vor sich gehen lassen und fortwährend in Anwendung gebracht. Bei diesem letztern Geschäfte sind uns auch die Gesetze, nach denen die Stimmen sich innerhalb der Akkorde und durch sie hin bewegen, klar geworden. Auf dem jetzigen Ruhepunkte wollen wir noch einmal den wichtigsten Moment in dieser Angelegenheit,

das Verhältniss der Stimmen in ihrem Fortschreiten miteinander,

genauer erwägen.

Schon Seite 85 haben wir wahrgenommen, dass zwei Stimmen, wofern nicht eine als blosse Verdopplung oder Verstärkung der andern gelten soll, nicht wohl miteinander in Oktaven — ferner S. 86, dass sie nicht wohl mit einander in Quinten gehen können. Allein wir haben schon damals angemerkt, dass nicht alle Oktav- und Quintenfolgen verwerflich sind. Wenn sich nun deren in der That in den Werken aller Meister finden, wenn wir sogar in strenger systematischer Entwickelung in No. 483 auf Quintenfolgen geführt werden: so können wir uns mit einem kahlen Verbot nach der Weise der ältern Theoretiker nicht für immer befriedigt und abgefunden erachten. Es will wenig sagen, wenn man von irgend einem Verhältnisse, z. B. einer Quintenfolge, behauptet: es sei missfällig, es klinge nicht gut. Will man in der Kunst nur dem Gefälligen, Sinnlich-Wohlthuenden nachstreben **, so sinkt sie zu einem Sinnenkitzel herab; und der Geist hört auf, an ihr einen andern als den oberflächlichsten Antheil zu nehmen. Wir wissen aber, dass die Kunst uns gar andern Inhalt zubringt, dass sie eben so wenig blos sinnlich ist, als der Mensch blos Körper.

Wenn also unserm Sinn irgend ein Verhältniss auffallend, anreizend oder abstossend wird: so können wir bei dieser flachen Bemerkung nicht stehn bleiben; wir fragen: welcher Sinn, welcher geistige Inhalt in diesem Verhältnisse lebt, was es uns ausspricht? Für

---

* Man blicke hier auf Anhang D zurück.

** Und was ist denn gefällig, sinnlich wohlthuend? Dem Einen dies, dem Andern etwas Andres; heut unter diesen Umständen jenes, morgen unter andern Umständen dieses! So wenig zu allen Speisen blos Zucker oder blos Salz passt, so wenig will man selbst zur blossen Vergnügung des Sinnes stets nur das Weichere oder Strengere, Fremdere oder Gewohnte.

diesen Sinn ist dann das Verhältniss eben das Rechte, für einen andern freilich das Nicht-Rechte. So begreifen wir, dass eine Quintenfolge an einem Orte das einzig Rechte, an einem andern das durchaus Falsche sein kann; am letztern Orte müssen wir sie vermeiden, am erstern würden wir falsch handeln, wenn wir statt ihrer etwas Anderes setzten.

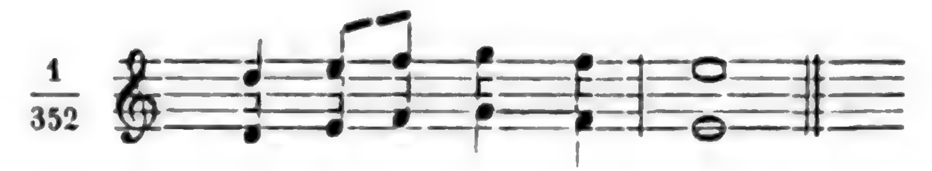
Nun haben wir schon zweierlei unserm Sinn' auffallend gefunden: wenn Stimmen mit einander in Oktaven, und, wenn sie mit einander in Quinten gehn. Es fragt sich also: sind Oktaven- und Quintenfolgen überall und gleichmässig widrig? — sind vielleicht überhaupt Folgen gleicher Intervalle in den Stimmen missfällig? — oder vielmehr: was spricht sich in einem solchen

Parallelismus der Stimmen

(wie wir das Fortschreiten der Stimmen in gleichen Intervallen nennen können) aus? — Wissen wir die letzte Frage zu beantworten: so wissen wir auch, wo der Parallelismus an seinem Ort ist.

Erschöpfend kann diese Untersuchung hier nicht statt finden. Es müsste erst ergründet werden, welches der Sinn jedes Intervalles, z. B. der Quinten, sei, ehe man darlegen könnte, welcher Sinn in einer Folge solcher Intervalle sich ausspricht. Diese Ergründung gehört aber nicht in die praktische Kompositionslehre, sondern in die Musikwissenschaft; und die erstere kann nur soviel zur Ansprache bringen, als sich auf das unmittelbare Empfinden und Anschaun eines Jeden bauen lässt. Dies genügt aber auch für den Zweck der Kompositionslehre und in Verbindung mit den sonstigen in ihr enthaltnen Anleitungen vollkommen. Dann kommt auch sehr viel auf Klangverschiedenheit und Schallkraft des Musikorgans oder der Organe an, die einen Parallelismus auszuüben haben; bei schneller verhallenden oder fein und leicht intonirenden Instrumenten, wie Klavier und Geige, kann Manches hingehn, was bei Instrumenten von festerer und gefüllterer Ansprache (Blasinstrumenten) auffällt oder sogar missfällt. Schon die blosse Klangverschiedenheit kann, indem sie den Antheil auf sich zieht, einen sonst bedenklichen Parallelismus begünstigen. Beide Verhältnisse wirken bei den weiterhin zu erwähnenden Gluck'schen Quinten mit.

Im Allgemeinen ist über jeden Parallelismus der Stimmen zu sagen, dass zwei in gleichen Intervallen mit einander fortschreitende Stimmen einander ähnlicher, unter einander einiger sind, als verschieden gehende. Daher gelten zwei oder mehr mit einander in Oktaven gehende Stimmen (S. 54)
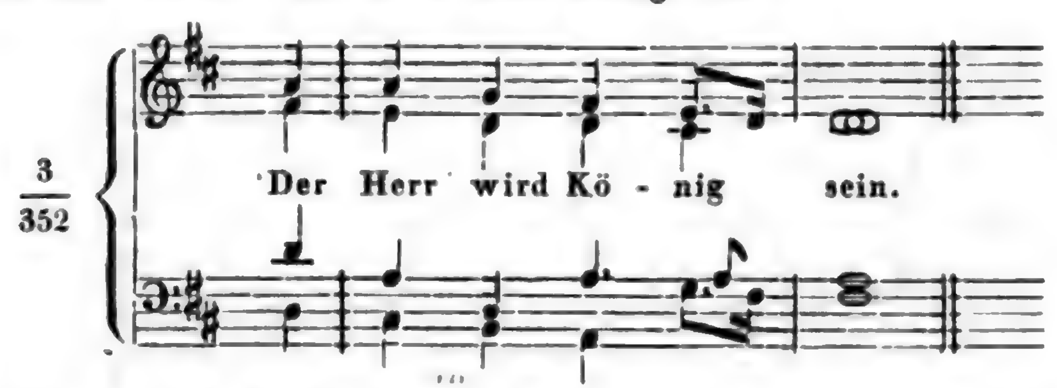


als einstimmiger Satz; daher sind Oktavfortschreitungen innerhalb der Harmonie früher (S. 85) fehlerhaft genannt worden; denn jede der Oktaven machenden Stimmen will und soll für eine besondre gelten, ohne es zu sein. So giebt es ferner (wie wir in Duetten oft genug hören können) nächst den erlaubten Oktaven keinen einträchtigern Gang der Stimmen, als mit einander in Terzen oder Sexten.

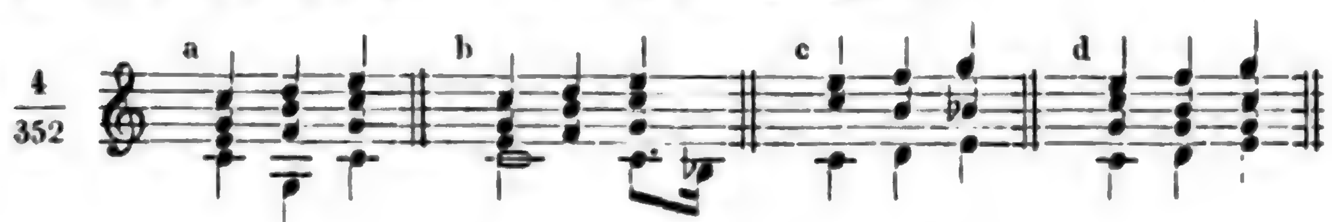
Auch in mehrstimmigen Sätzen schliessen sich zwei in Terzen oder Sexten mit einander gehende Stimmen, z. B. hier die erste und zweite —



am innigsten an einander an; sie wollen gleichsam für sich als ein Einiges gelten. Daher wird ein ganzer Satz durch Aussenstimmen, die mit einander parallel gehn, zu festerer friedlicherer Einigkeit verbunden; wie z. B. **Händel** in dem bewegten Halleluja-Gesang in seinem Messias die Worte: der Herr wird König sein —



durch die parallele Führung der Aussenstimmen in erhabne einträchtige Ruhe versenkt. Daher ist ein paralleler Stimmgang auch fähig, uns über solche Fortschreitungen, die für sich allein aufreizend und verletzend sein würden, gelind hinwegzuführen. So trug schon in No. 117 der parallele Gang der ersten und dritten Stimme das Seinige bei, uns über die regelwidrige Führung der Terz oder Septime zu beruhigen, und so sind auch folgende Sätze zu rechtfertigen;



die beiden ersten (*a*, *b*) stimmen im Wesentlichen mit No. 117 überein; in *c* geht die Quinte in einer Aussenstimme aufwärts und das zu erwartende *e*, in das sie sich hätte auflösen müssen, erscheint in einer andern Oktave, — in dem parallelen Basse; bei *d* geschieht dasselbe und überdem gehn die beiden obersten Stimmen in Quinten aufwärts.

Allein nicht überall kann diese Eintracht und Aehnlichkeit des Stimmgangs willkommen sein, vielmehr wird man im Allgemeinen, besonders in den Aussenstimmen, eher eine charakteristisch verschiedne Führung der Stimmen vorzuziehn haben, um durch die mannigfaltige Weise der einzelnen Stimmen den innern Reichthum des Satzes zu erhöhn. Und endlich wird man zu weite Ausdehnung und zu grosse Häufung der Parallelismen, besonders in den Aussenstimmen, vermeiden müssen, wenn nicht aus der Einigkeit Einförmigkeit und Mattigkeit hervorgehn soll. Daher geben ältere Tonsatzlehrer die Regel: man solle in Chorälen den Bass nicht mit der Oberstimme in Terzen und Sexten auf- und abführen. Mit Recht besorgen sie davon Entkräftung des Satzes und Beeinträchtigung der kirchlichen Würde; nur lassen sie übereilt Stimmungen (z. B. die obige Händel'sche) ausser Acht, welche sanftere einigere Verschmelzung, und zu diesem Zweck Parallelismus der Stimmen fodern.

Soviel über den Parallelismus der Stimmen im Allgemeinen. Es ist nun noch zu bemerken, in welchen Intervallen und mit welcher Wirkung zwei Stimmen mit einander gehn können. Hier kommen wir zuerst auf die

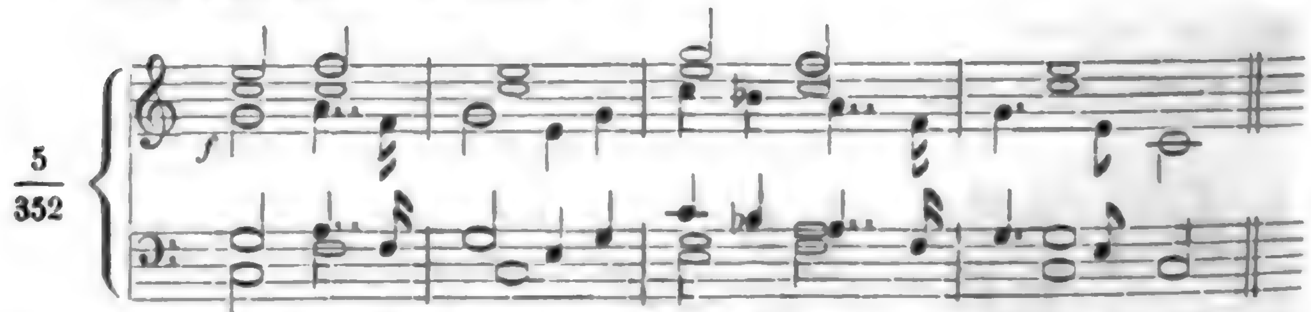
Oktavparallele,

über die das Nöthigste bereits S. 85 gesagt worden ist.

Wir haben uns dort überzeugt, dass Oktaven als blosse Verdopplung oder Verstärkung, wie in No. 54 und 95, gar kein Bedenken erregen können, dass es aber ein Andres ist mit Oktaven, die von solchen Stimmen gebildet werden, welche nach ihrer Stellung zu einem eignen Gang in der Harmonie bestimmt erscheinen, wie in No. 94 der Alt, der sich zuvor zwischen die zur Harmonie wesentlich mitwirkenden Stimmen gestellt, auch bisher eine solche wesentliche Stimme gewesen ist und dann in blosse Oktaven zum Basse verfällt. Dieser Gedanke wird überall durchzuführen sein, wo auch Oktaven in freierer Weise aufzutreten scheinen.

Zunächst sehen wir hier —

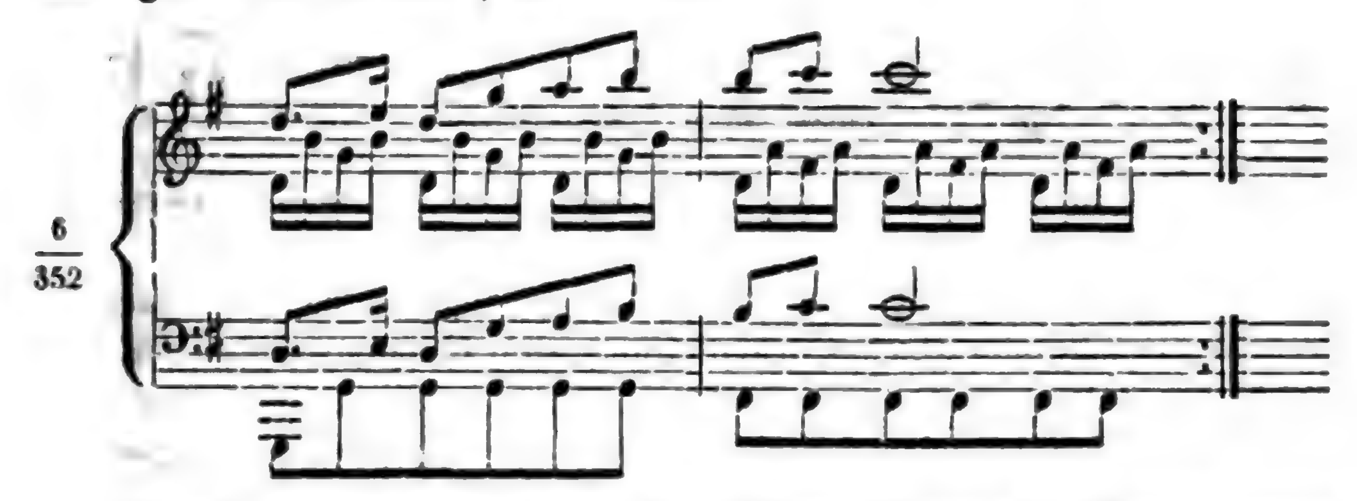
5/352



einen Satz, in dem die dritte und vierte Stimme fortwährend in Oktaven gehen. Wir dürfen die eine als blosse Verstärkung der andern ansehn; beide sind im Wesentlichen nur eine einzige Stimme oder Melodie, so gut wie die beiden Tonreihen in No. 54; aber eine Melodie, die durch den breiten Vollklang in ganz andrer Weise hervortritt, als durch den blossen stärkern Vortrag einer einzelnen Tonreihe. Der Komponist
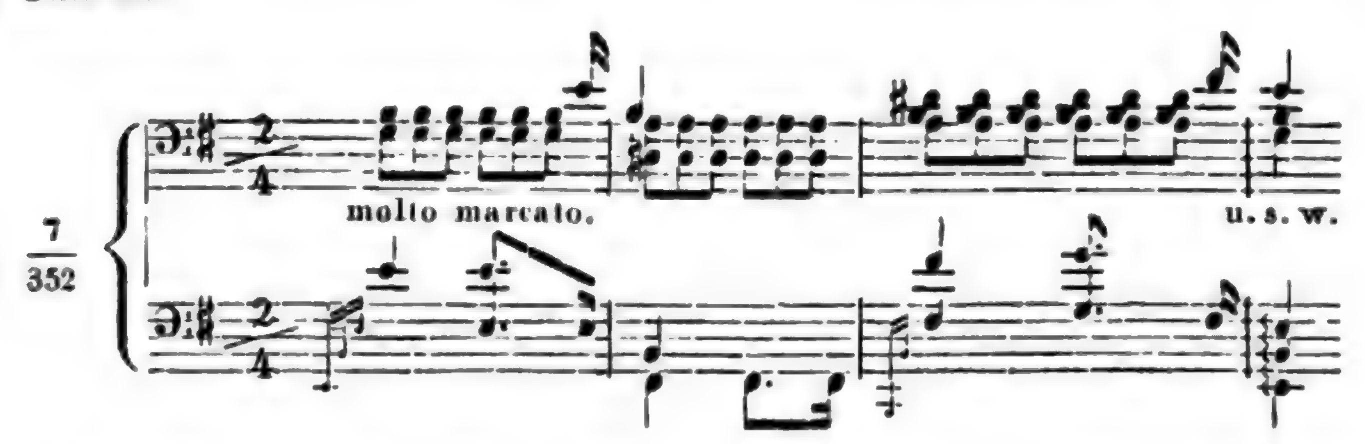
hat in jedem einzelnen Falle zu erwägen, ob eben hier das volle Heraustreten einer Mittelstimme zweckgemäss und dienlich ist.

Aehnliches beobachten wir in dieser Stelle aus Mozart's vierhändiger *D*dur-Sonate*, im Andante.
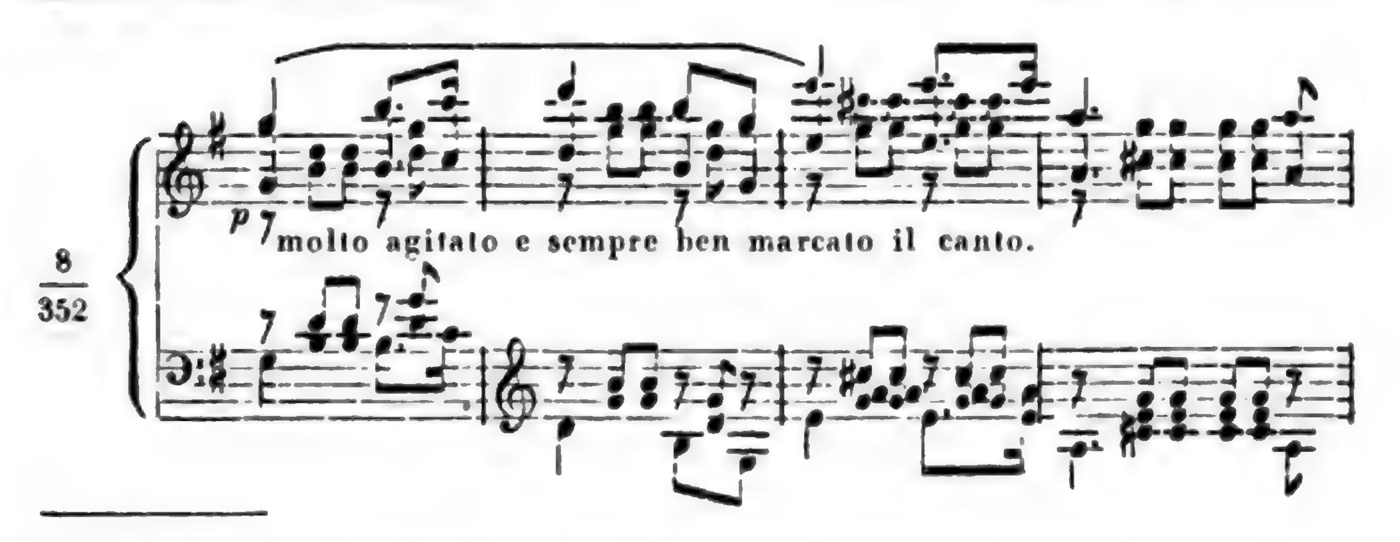


Die Oberstimme wird von der dritten Stimme in Oktaven (zwei Oktaven tiefer) verstärkt, allein — die Harmonie tritt zum Theil zwischen den Oktavenklang, eben wie einst in No. 94 der Tenor zwischen den Oktavengang von Alt und Bass.
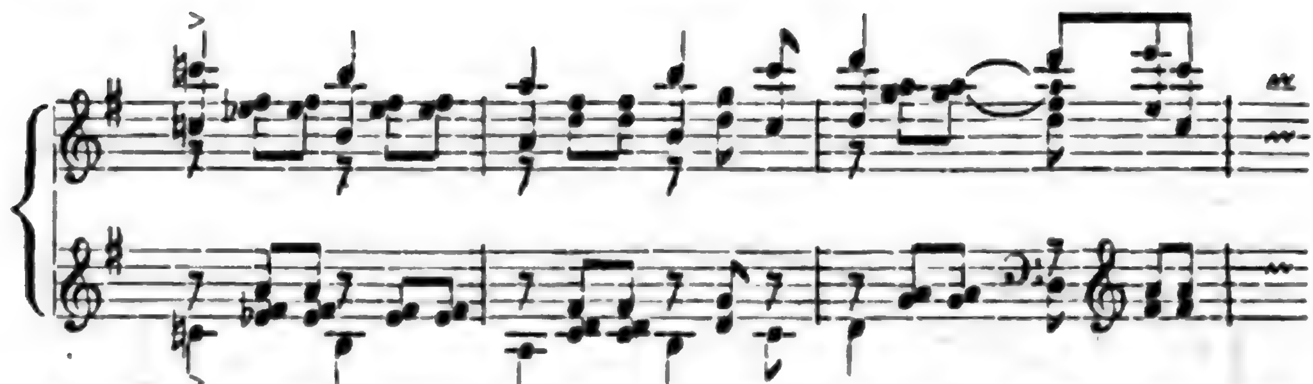
Noch auffallender erscheint dieselbe Form in einem kleinen Klaviersatze (Aufenthalt, Lied aus F. Schubert's Schwanengesang, für das Pianoforte übertragen) von Fr. Liszt, wo zuerst Ober- und Mittelstimmen



(der Bass liegt zum Theil in den Vorschlagsnoten), dann aber Ober-, Mittel- und Unterstimme



* Band 7 der vollständigen Werke in der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.
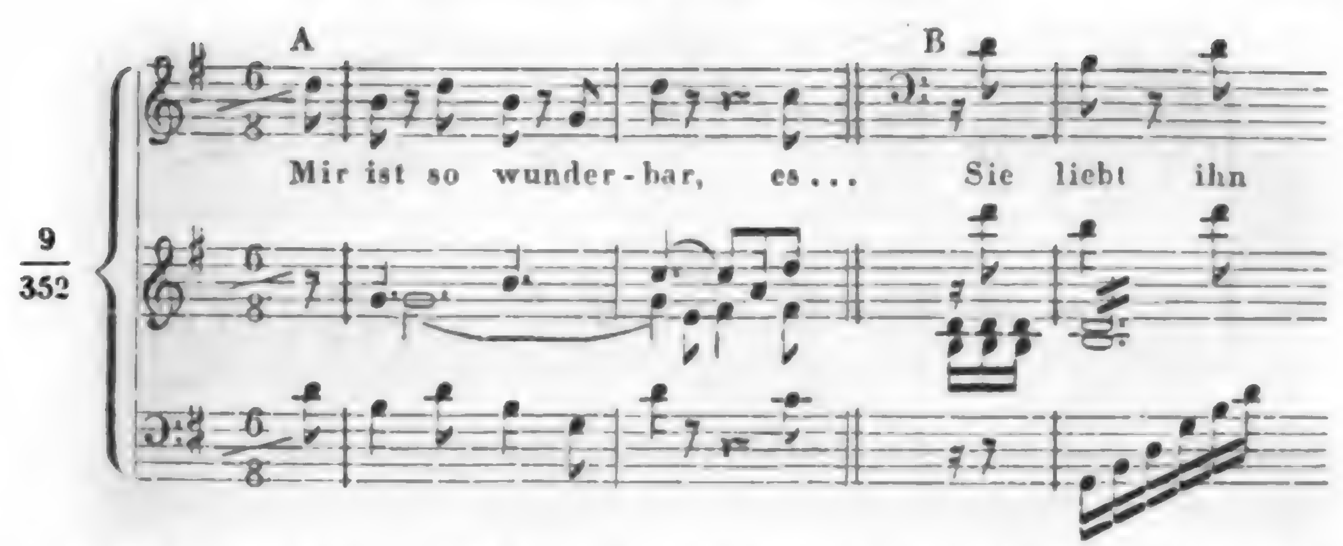


mit einander in Oktaven gehn*, während andre Stimmen dazwischen die Harmonie ausführen.

Von ähnlicher Bedeutung sind jene Verdopplungen, die sich in Orchestersätzen oder Orchesterbegleitung zum Gesange finden. Es ist gar nichts Seltenes, dass zwei, drei oder alle Blasinstrumente eine Melodie in Oktaven oder mehrfachen Oktaven über einander gesetzt gegen die darunter, darüber, dazwischen liegende Begleitung des Saitenchors und der Blechinstrumente durchzuführen oder gegen selbständige Stimmen dieser Chöre durchzusetzen haben, oder dass umgekehrt die Saiteninstrumente sich in Oktaven durch den Chor der Bläser schlingen. Der Gegensatz des Stimmklangs und Karakters der Instrumente dient dazu, die beiden gegenüberstehenden Chöre noch deutlicher als im Klaviersatze zu unterscheiden und die in Oktaven gehenden Instrumente als eine einzige Stimme erscheinen zu lassen. — Wieder hat man hier einen Belag von der Unzulänglichkeit der abstrakten Harmonielehre vor Augen. Dieselbe Tongestalt nimmt ein anderes Ansehen an, jenachdem sie dem Gesang, dem Orchester — und hier Bläsern oder Saiten —, dem Klavier u. s. w. zuertheilt wird; sie kann je nach der Wahl des Organs jetzt bedenklich, ein andermal unbedingt willkommen sein.
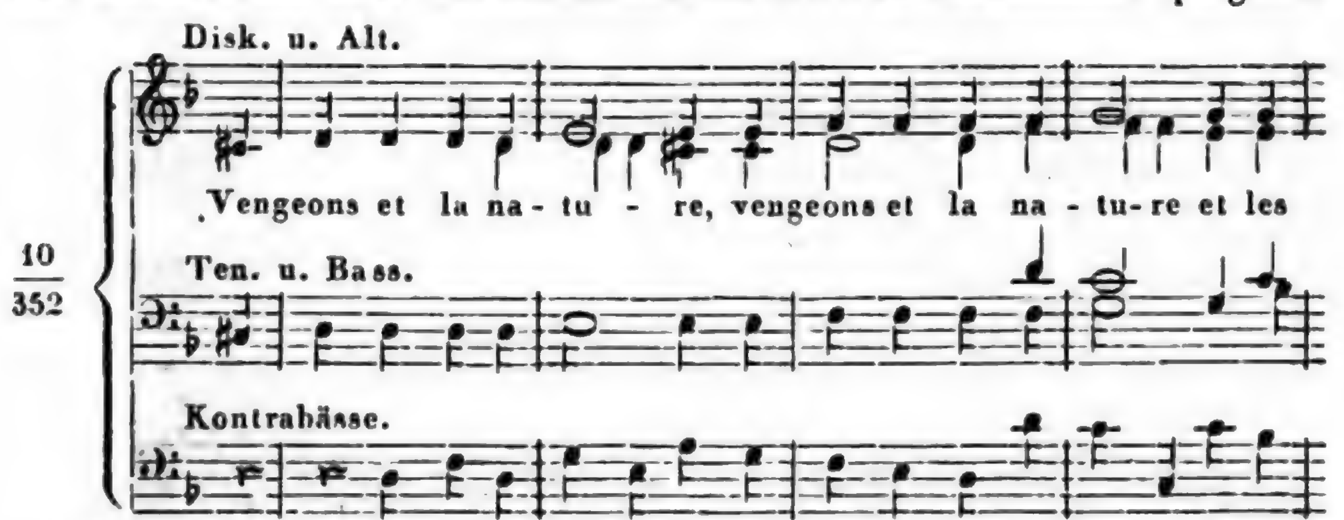
Dasselbe gilt von der Zusammenstellung des Orchesters mit Gesang. Nichts ist häufiger zu finden, als Verdopplung der Singstimme durch ein Instrument in höherer oder tieferer Oktave. So verdoppelt z. B. H a y d n in seinen Chören häufig den Tenor mit der zwei Oktaven höherliegenden Violin, um ihn gegen den ohnehin klar hervortretenden Diskant hervorzuheben. Ja, die Verstärkung einer Gesangstimme in einer andern Oktav ist der in derselben Oktave meistens vorzuziehen, weil die letztere den freien Klang der Singstimme beeinträchtigt. Sehr anziehend ist eine solche Verdopplung in dem berühmten Kanon aus B e e t h o v e n s Fidelio. Nicht die Kunst des Satzes, — der Kanon ist sehr einfach und kunstlos, — sondern der Reiz desselben hat ihn berühmt gemacht; und die begleitenden Oktaven haben daran ebenfalls ihren bescheidnen Antheil, wenn dies auch der Mehrzahl der Hörer unbewusst bleiben mag. Beethoven führt nämlich Marzelline (bei *A*)

* Der zweite Theil dieses Satzes (Seite 6 und 7 der Haslinger'schen Originalausgabe) ist noch anziehender, als der in No. $\frac{8}{181}$ mitgetheilte erste.



mit Begleitung zweier Violoncelle (*pizzicato*) in der tiefern Oktav ein, während zwei Klarinetten inmitten der Oktaven liegen; die dritte Stimme im Kanon, Rokko, tritt (bei *B*) mit Verdopplung durch die Violin (ebenfalls *pizzicato*) um zwei Oktaven höher auf; die zweite und vierte Stimme werden im Einklang begleitet. Die ganze Begleitung, auf die wir hier nicht näher eingehen können, ist musterhaft geführt.

Von diesen Oktaven ist nur ein Schritt zu solchen, die der Komponist mit Absicht setzt, um zugleich mit der Verstärkung den hohlen Klang der Oktavenverdopplung (S. 85) für sein Tonbild zu gewinnen. Der unsterbliche Chor der Eumeniden in Glucks tauridischer Iphigenie



giebt dazu ein treffendes Beispiel. Wenn es hier galt, dem grausen Spruche der Rächerinnen das gemässe Organ zu schaffen, so bedient sich Händel derselben Tonform zu einem ganz andern Gemälde. Er verdoppelt in seinem *Allegro e Pensieroso* (diesem naturfrischesten und eigenthümlichsten seiner Gebilde) unter andern — er hat dieselbe Ausdrucksweise mehrmals in demselben Werke * gebraucht — im Chor No. 8 fast durchweg bald, wie hier bei *A* — (S. No. 11/352 Seite 534) die Melodie des Diskants durch den Tenor, bald, wie bei *B*, beide Oberstimmen durch die Unterstimmen in Oktaven (das wär' also zweimal-

* Herr F. W. Röhl hat sich das doppelte Verdienst erworben, dieses Werk zuerst in Deutschland öffentlich vollständig aufzuführen und durch einen guten Klavierauszug (bei Simrock in Bonn) dem weitern Kreis der Kunstfreunde zugänglich zu machen. Die treffliche Uebersetzung ist von Gervinus.
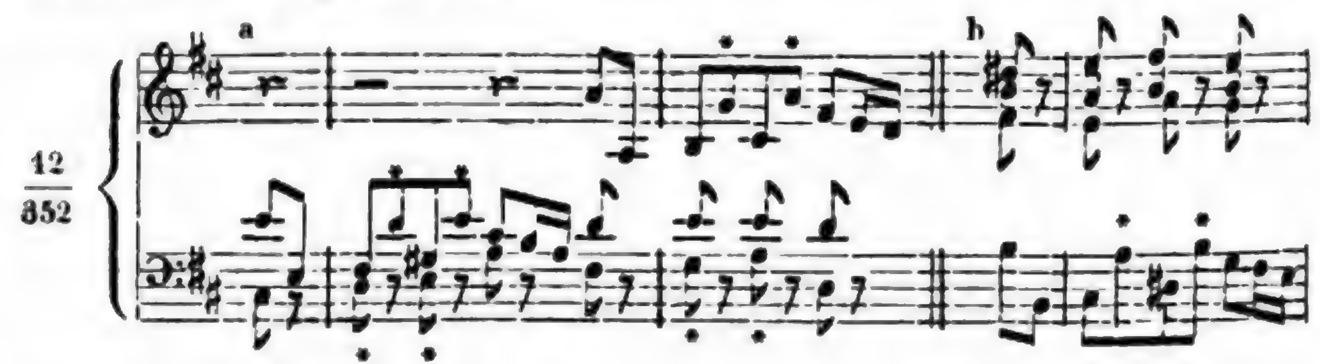


zweistimmiger Satz nach der Weise von No. 87) um den durchdringenden naiv gesättigten Ton der Lust zu treffen. Gleiche Verdopplungen finden sich in Spontini's Olympia, der übrigens jene Händel'schen Sätze schwerlich gekannt hat.

Wie sind nun diese und ähnliche Stellen (deren namentlich viele im Instrumentalsatze vorkommen und im vierten Band dieses Werkes besprochen werden) zu verstehn?

Eben wie zuvor. Die zwei Oktavstimmen bei Mozart und die zwei und drei bei Liszt sind nichts als Verdopplungen einer einzigen Stimme; sie sind eine einzige Stimme und durch ihre folgerechte Durchführung wie durch den unverkennbaren Unterschied zwischen ihnen und den begleitenden Stimmen als solche und nichts Andres bezeichnet. Liszt sowohl als Mozart haben dies thatsächlich erkannt und zu einer reizvollen Tongestalt benutzt; vornehmlich der jüngere Tonsetzer, während der ältere Meister nur einen beiläufigen Gebrauch von dieser Weise macht, die er übrigens in seinen Orchestersätzen häufig anwendet.

Eine mildere Form der Oktavenfolge ist die der nachschlagenden Oktaven. Wir geben hier —



ein Beispiel von Seb. Bach*; da die Oktaven nicht gleichzeitig erscheinen und auf den betonten Taktgliedern nur Terzen (bei *a*) oder Sexten (bei *b*) in den fraglichen Stimmen gehört werden, so haben dergleichen Führungen, wo sie Stimmfluss, Folgerichtigkeit oder gar besondre Absichten des Künstlers befördern, noch weniger Bedenken.

Von den Oktavparallelen wenden wir uns zu den ebenfalls schon (S. 86) besprochnen

Quintparallelen,

---

* Theil 9 der Peters'schen Ausgabe von Bach's Klavierwerken, No. III, S. 28.

und zwar zuerst zu der

Folge von zwei oder mehrern grossen Quinten.
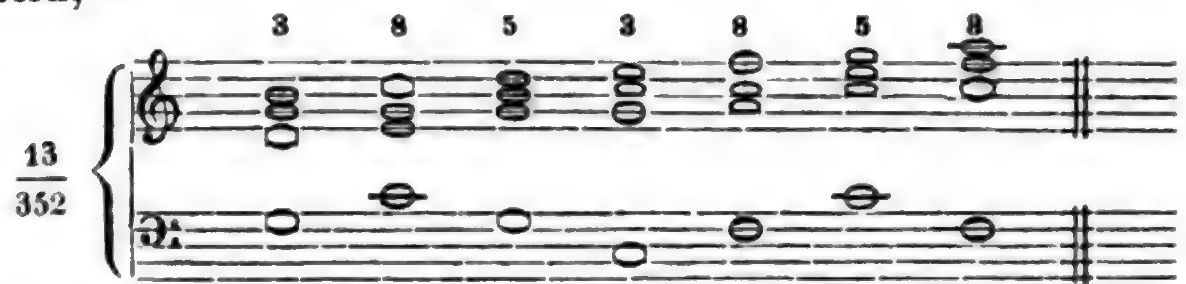
Der letzte Grund für den Sinn einer solchen Fortschreitung liegt im Sinne des Intervalls selbst, auf dessen nähere Bezeichnung wir uns hier nicht einlassen, weil sie nicht hier, sondern nur in der Musikwissenschaft* erwiesen werden kann. Wir erinnern uns aber von No. 59 her, dass die Quinte in der Entfaltung der Töne oder der Harmonie der erste neue Ton (nach dem Urton) ist, — denn die vor ihr erscheinende Oktave ist kein neuer Ton, sondern nur Wiederholung des Grundtons in einer höhern Tonregion, — dass mithin das Intervall der Quinte, z. B.

C — und — *G*,

die erste Anlage der Harmonie, der gleichsam noch unvollendete Dreiklang

c — *g* . . . . und — *e*,

ist. Ohne also auf den tiefern Sinn dieses Intervalls einzugehn, sehen wir so viel: dass es gewissermaassen einen Dreiklang vorstellt. Folgen sich nun zwei Quinten, so wird uns damit die Folge zweier Dreiklänge vorgespiegelt, und zwar so, dass der zweite ganz in derselben Weise erscheint, wie der erste. Schon diese platte Wiederholung muss uns in Vergleich mit der normalen Entfaltung unsrer Harmonie anwidern, —



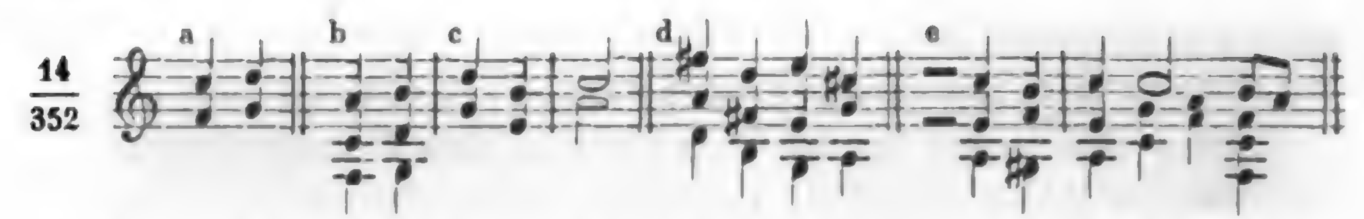
in der kein Dreiklang in gleicher Lage mit dem vorhergehenden und nachfolgenden erscheint. Um so greller tritt aus der äusserlichen Gleichheit die Unzusammengehörigkeit der Harmonie hervor, wenn der Quintengang unzusammenhängenden Dreiklängen (z. B. denen auf der Ober- und Unterdominante) angehört, oder diese vorspiegelt, oder ihren Eintritt auffallender macht durch das allen Parallelbewegungen eigne Aneinanderhalten der Töne**.

Hiermit wird klar, dass und warum eine Quintenfolge missfälliger sein muss, als die andre. Quinten, die zusammenhängende Akkorde andeuten, oder solchen angehören (wie bei *a* u. *b*)
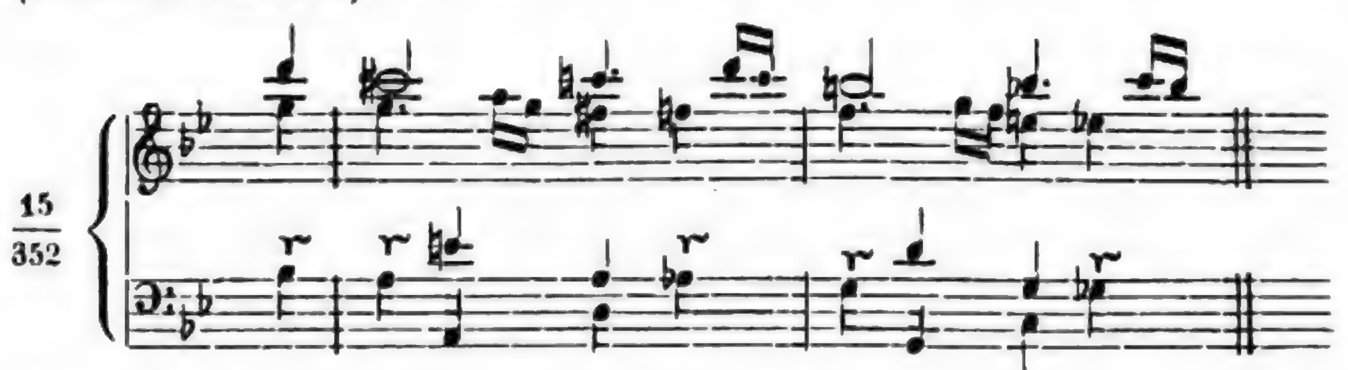
---

* Eine Andeutung enthält die allgem. Musiklehre S. 327.

** Daher werden auch Quinten nicht übel empfunden, wo man überhaupt keine Harmonieentfaltung und keinen der Harmonie erschlossnen Sinn hat. Im Mittelalter ist arglos in Quinten gesungen worden; Mozart (der Vater) hörte 1771 in Venedig zwei Arme, André 1822 in Würzburg bei einer Prozession Männer und Kinder in Quinten singen. In allen diesen Fällen hatte man nur Bewusstsein für seine eigne Stimme; jeder sang, unbekümmert um die Andern, in seiner eignen Tonhöhe.



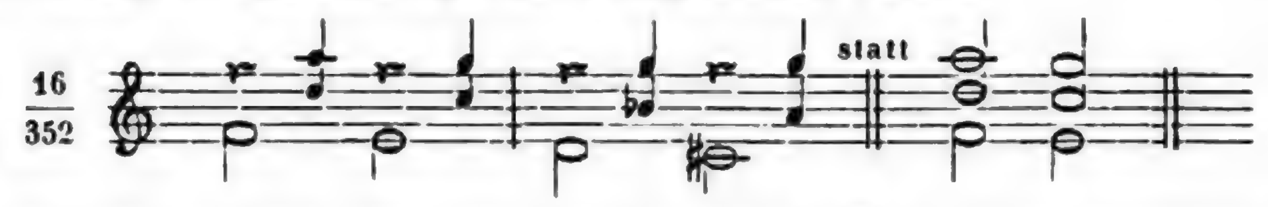
werden auffallender, oder auch widriger erscheinen, als solche, die zusammenhängende Akkorde andeuten (*c*) oder solchen angehören (*d*), zumal, wenn (wie bei *e*) die beiden Quinten führenden Akkorde durch einen Absatz getrennt, verschiednen Gliedern angehörig scheinen. Schon die Führung der quintenmachenden Stimmen in Gegenbewegung, wie in dieser Stelle aus der Ouvertüre zu Haydn's Jahreszeiten (S. 20 d. Partitur),



wo die beiden Unterstimmen zwei Quintenpaare,

e – a und *d – g*
a – d *g – c*

(also nächstverwandte) folgen lassen*, — dessgleichen eine Unterbrechung der Quintenfolge durch eingemischte Pausen



begütigt in einem gewissen Grad' unser Gefühl, da es wenigstens einigermaassen den Zusammenhang der Harmonie löset oder verbirgt. Auch Zwischentöne, wie hier z. B.



heben die Wirkung der Quintenfolge auf oder mildern sie wenigstens, besonders wenn die Quinten nicht auf Takttheile, sondern auf die nicht accentuirten Taktglieder fallen, wie hier:

---

* Nichts wäre leichter gewesen, als diese Quinten zu vermeiden, — z. B. durch die Führung der Mittelstimme von *e* nach *d*, von *d* nach *c*. Aber diese, wie jede sonstige Abänderung hätte die Energie der Unterstimmen gebrochen und den Satz verdorben.

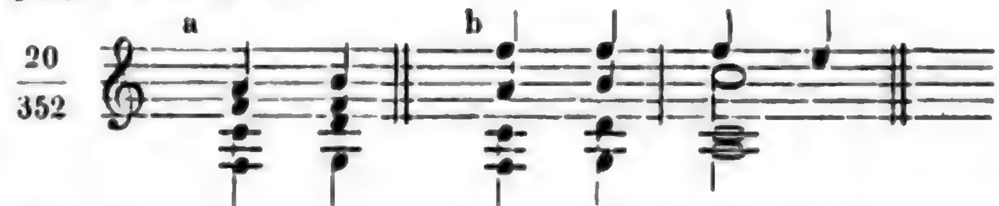


Man kann auch dergleichen Folgen leicht vermeiden, z. B.,



indem man (wie bei *b*) die zweite Quinte umgeht, oder (wie bei *a* und *c*) die beiden Quinten wenigstens nicht auf gleiche Takttheile fallen lässt, — denn nur dadurch machten sie sich in No. $\frac{18}{352}$ und noch mehr in No. $\frac{19}{352}$ fühlbar; — allein Jeder wird fühlen, dass es sich hier in der That um Kleinliches und Spitzfindiges handelt und dass die eigentliche Quintenfolge in all' diesen Fällen gar nicht vorhanden ist, — so wenig, wie bei unserm ersten Mittel (in No. 97), die Quintenfolge zu vermeiden.

Milder erscheinen ferner Quinten dann, wenn andre Stimmen uns vergewissern, dass nicht die von den Quinten vorgespiegelten Akkorde, sondern andre, zumal verbundne, einander folgen. So wird der Fall aus No. $\frac{14}{352}$ *b* sich hier —
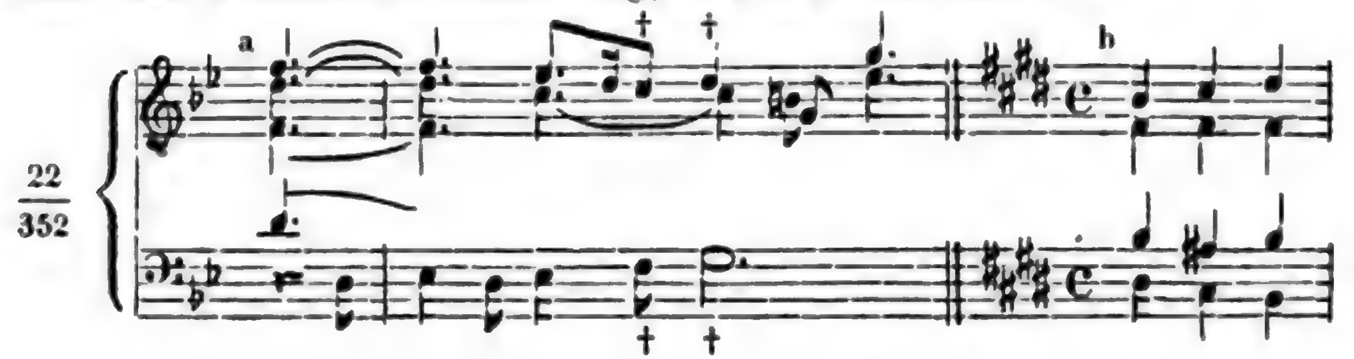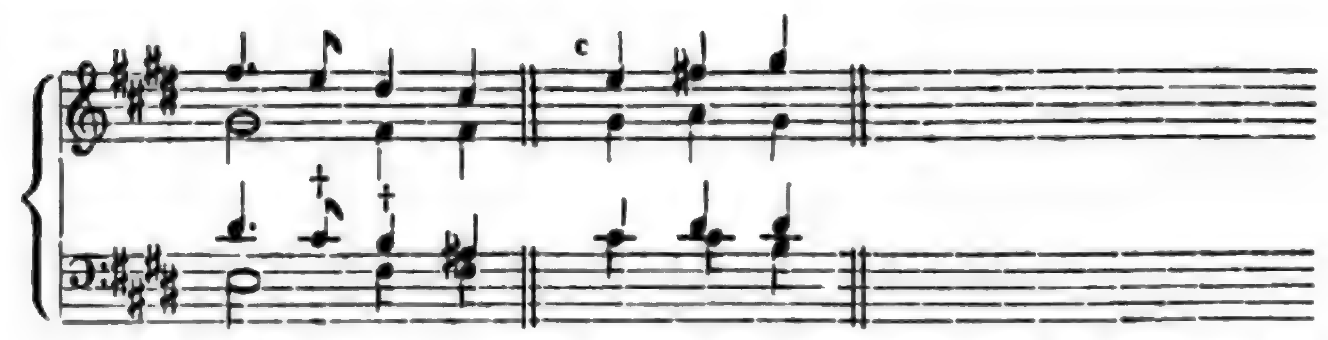


bei *a*, noch mehr bei *b* milder darstellen, da der zweite Akkord ein Dominantakkord und ein mit dem ersten verbundner geworden ist; ja, wo es auf klaren, mildhellen Zusammenklang ankäme, könnte die Schreibart bei *b* vor andern die Quinten vermeidenden Abfassungen unter Umständen den Vorzug haben.

Noch minder verletzend erscheinen dergleichen Folgen, wenn beide Quinten, wie hier —

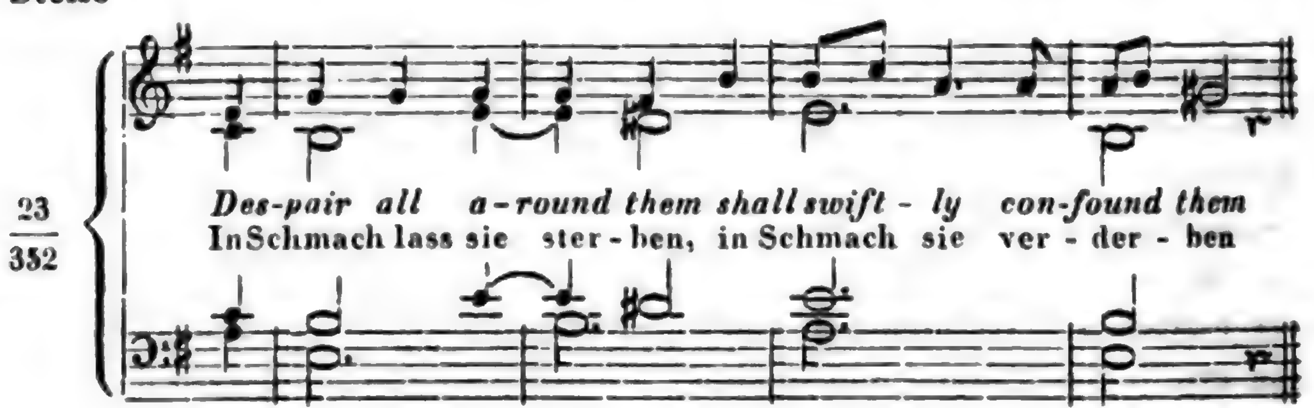


als Bestandtheile desselben Akkordes zusammengefasst werden können, oder eine fliessende Stimmführung, wie in diesen Sätzen —
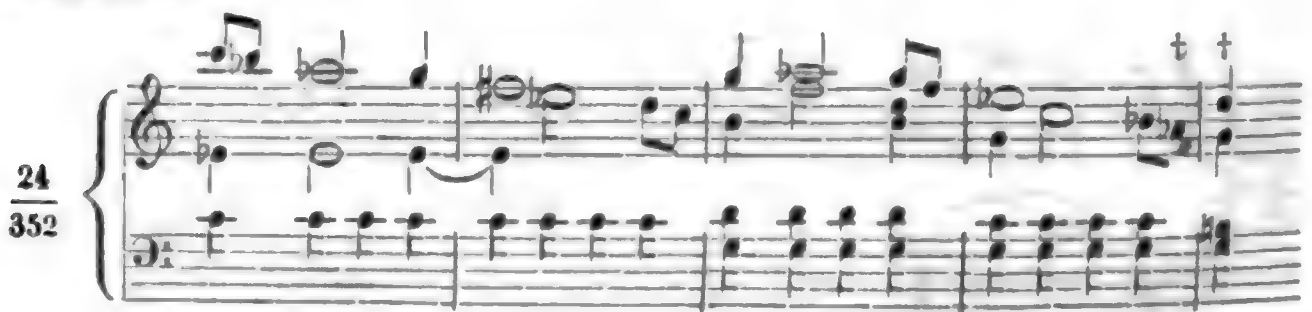




(*a* aus dem Pastorale des Händelschen Messias, *b* Beethoven's Sonate Op. 14) sie verbirgt oder vergütet; bei dem Händel'schen Satze wird der Ton der Oberstimme, der zum Bass die erste Quinte macht, von der zweiten Stimme festgehalten und dies verschleiert den unleugbaren Quintengang jener beiden Stimmen. Hierhin gehört auch folgende Stelle —
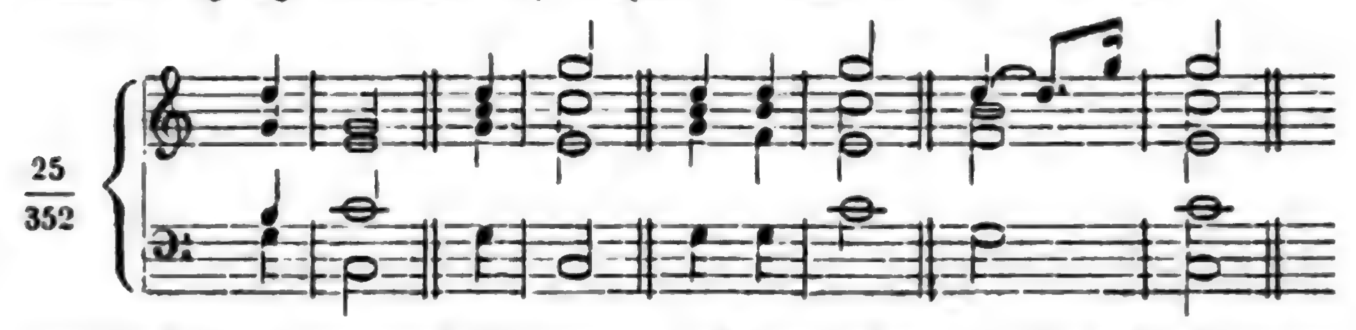


eines höchst würdig und ernst gehaltnen Chors aus Händels Deborah; der Diskant pausirt, der zweite Alt, im Einklang mit dem Tenor, bildet offenbare Quinten mit dem Basse*. Das klingt mächtig voll, wie mit Hörnerklang; ärmlich wär' es gewesen, beide Stimmen auf $\bar{e}$ liegen zu lassen, oder den Alt liegen zu lassen und den Tenor von $\bar{e}$ auf *a* und dann auf *h* herumzuziehn. Leicht liessen sich solcher Fälle** viel mehr

* S. 98 der Original-Partiturausgabe von Walsh in London. Das Orchester (Streichquartett) hat eingeleitet, schweigt aber, mit Ausnahme des fortgehenden Basses, zu jener Stelle und tritt erst nach ihr mit dem Diskant wieder ein, so dass dort der reine Stimmklang — vielleicht durch die Orgel verstärkt — heraushallt.

** Auch Gluck führt im ersten Chor von Paris und Helena (der später in der Umarbeitung der Alceste benutzt und damit bestätigt ward) Diskant und Bass in Quinten $\frac{\bar{\bar{d}} - \bar{\bar{a}}}{g - d}$ abwärts; es giebt nichts Unschuldigers und Holderes, als diesen Chor an seiner ursprünglichen Stelle, — und der Quintenfall entspricht ganz vollkommen dem Grundklang des Ganzen. Eben so führt der ehrwürdige Meister, der Schöpfer der grossen Oper, in der Ouvertüre zu jenem Drama die Oberstimmen rückhaltlos



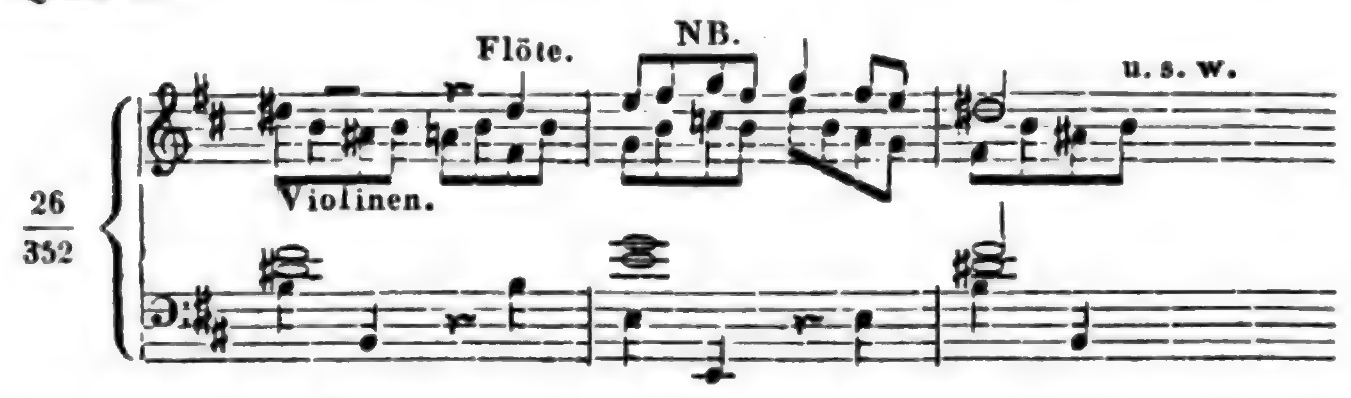
zusammenfinden, in denen der Komponist aus bestimmten Gründen von der allgemeinen Regel sich entfernt und zu diesem oder jenem Zwecke sich Quinten erlaubt, ja jedem andern Ausdrucke sie geflissentlich vorzieht. Man erkennt nun auch, dass die S. 479 erwähnten, in der ersten Harmonieweise unvermeidlich befundnen (oder durch entgegengesetzte Bassbewegung verbesserten) Folgen, — dass Sätze, wie diese —



jedenfalls zu den erträglichern zu zählen wären (sofern die Quinten nächstverwandten und verbundnen Akkorden angehören) und dass sie (besonders die letztern) in einem gewissen Zusammenhang wohlangemessen, ja einzig rechter Ausdruck sein können.

Soviel hier über einen Gegenstand, der von jeher die Aufmerksamkeit der Tonsatzlehrer gefesselt und durch das unaufhörliche Hin- und Widerreden bis zu krankhafter Reizbarkeit gesteigert hat, nachdem man sich einmal mit einem allgemeinen und absoluten Verbot aller Quintenfolgen übereilt hatte und nun mit dem Wirken der Künstler einmal über das andre in Widerspruch stand; — denn schwerlich giebt es Einen rechten Künstler, der nicht irgendwo mit vollem Rechte Quinten gemacht hat*. Wir haben anzuerkennen, dass das Verbot

* Dass übrigens nach dem oben und anderwärts (No. 224, 225 u. s. w.) Aufgewiesenen noch manche Quinten enthaltende Kombination möglich ist, die unter gewissen Umständen der künstlerischen Absicht entsprechen mag, kann, wer vorurtheilsfrei umherblickt, nicht in Abrede stellen. So wendet, um nur ein einziges Beispiel eines Meisters anzuführen, Gluck in der Schlummerscene des Rinald in Armida (Akt 2, Scene 3, S. 88 der Original-Partitur) zu wiederholten Malen diese Quinten —



an, und findet in ihnen den letzten Zug für jenes Gemälde wollüstig auflösenden Schlummers, den die Zauberin über den Helden niederthauen lässt.
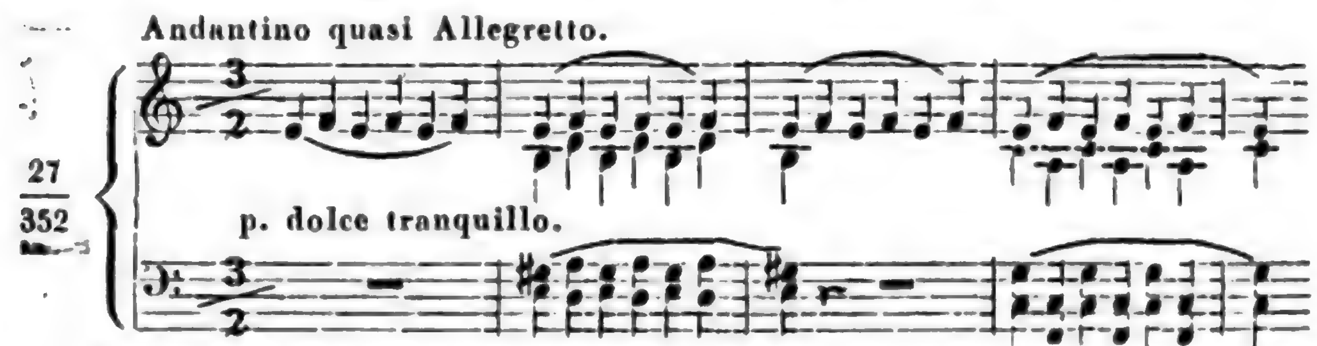
Allein wir wollen beherzigen, dass solche einzig und einzeln in der Kunstwelt dastehende Züge nicht nachgeahmt und nicht gesucht werden dürfen, wenn sie nicht allen Werth, den eines genialen Aperçüs, verlieren sollen. Der Komponist hat unendlich Wichtigeres zu thun, ist von höhern und unendlich reichern Auf-

seinen guten Grund hat, und dass es uns **jetzt** möglich sein muss, Quinten überall, wo wir wollen, zu vermeiden. Aber wir müssen ein-
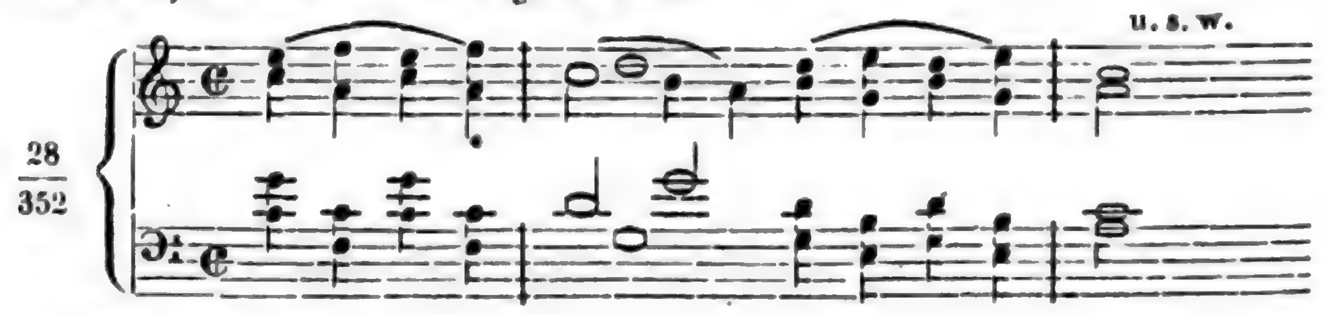
---

gaben und Zwecken erfüllt, als dass ihm die Aufsuchung eines nur in einzelnen Momenten glücklichen, und da sich entweder von selbst einstellenden oder — unwerthen Motivs gestattet wäre; der Lernende vollends hat mit der Entfaltung und Durchführung der wesentlichen und bis in das Unendliche fruchtbaren Gestaltungen in Melodie und Harmonie — und mit der Sorge, auf dem vernunftgemässen Pfade dieser Entwickelung Schritt für Schritt folgerecht vorzudringen, so viel zu thun, dass für ihn diese vereinzelten letzten Erscheinungen noch weniger Werth haben dürfen, als für den Künstler.

Bei dieser Erwägung tritt uns die Arbeit eines neuern Tonkünstlers, *La Romanesca, mélodie du* 16me *siècle, transcrite pour le Piano par F. Liszt*, eigenthümlich entgegen. Liszt ergreift die vier ersten Töne seiner Melodie und bildet daraus eine Einleitung, von der uns hier die ersten Takte angehen.



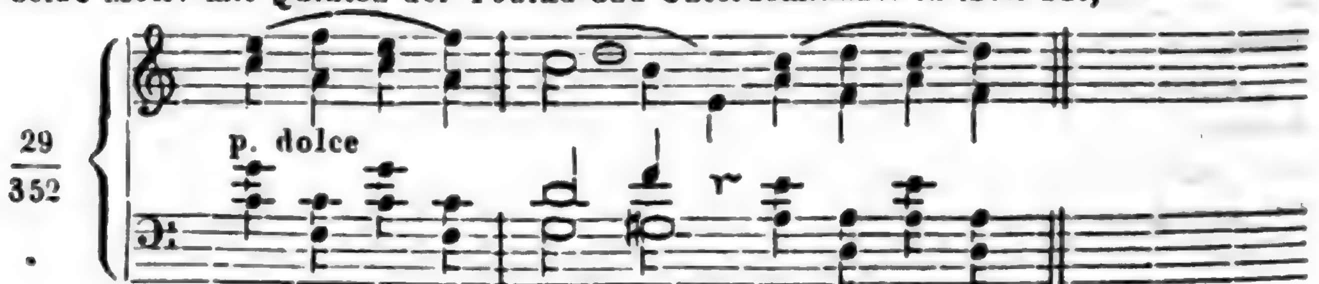
Nach einer zum Theil sehr anziehenden Darstellung des Liedes folgt ein Zwischensatz, aus welchem wir folgende Stelle



zu betrachten haben.

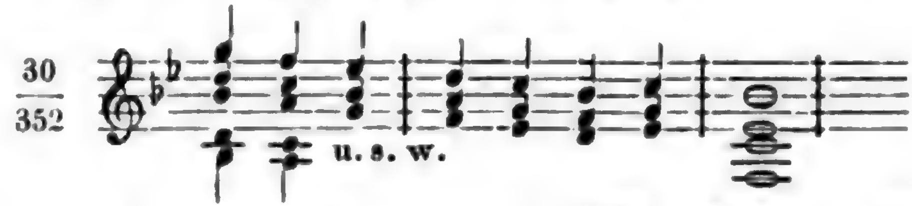
Schon der zweite Takt in No. $\frac{27}{352}$, der Wechsel von Ober- und Unterdominantharmonie klingt uns fremd (S. 115) an. Im vierten Takte hören wir die erste Quintenfolge. Allein es sind Quinten nächstverwandter Akkorde (S. 539) und auf dem die Stimmführung ohnehin nicht so fest wie Orchesterinstrumente gebenden Pianoforte glaubt man eher, das *g* der dritten Stimme in das *a* der zweiten gehn zu hören (gleichsam als wäre *c* im Basse zweien Stimmen gehörig, von denen eine nach *F* hinab ginge), als eine Quintenfolge. So klingen diese Quinten sanft und zart, freundlicher und heller, als die einander fremden Akkorde des zweiten Taktes.

In No. $\frac{28}{352}$ wiederholen sich diese Quinten und nach einer beiläufigen Quintenfolge zwischen Tenor und Bass von Takt 1 zu 2 erklingen im letztern wieder Quinten zwischen den *G* dur- und *E* moll-Dreiklängen, wieder auf nahe Verwandtschaft hindeutend, ohne Zweifel aber befremdlicher, wie die vorigen. Endlich tritt dasselbe Motiv mit Quinten der Tonika und Unterdominante in Moll auf, —

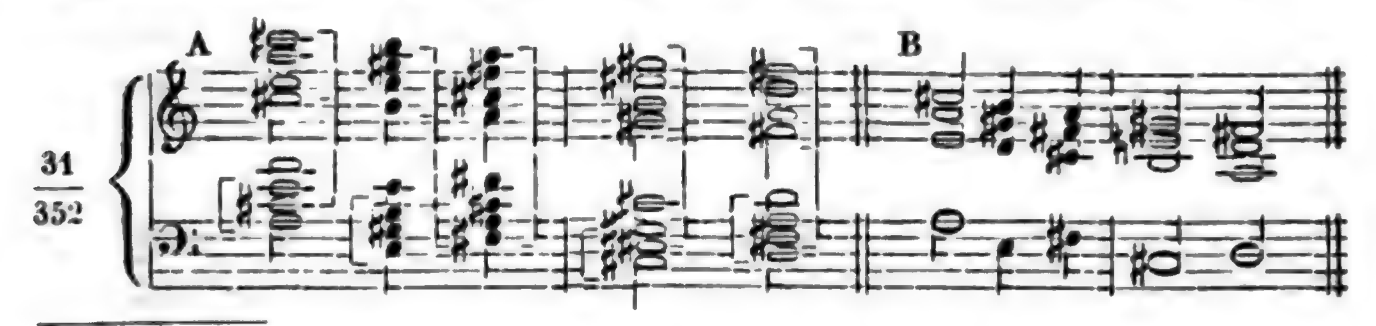


gedenk bleiben, dass hier wie überall in der Kunst mit einer abstrakten Regel nur Irrthum gesäet wird, dass auch Quintenfolgen unter Umständen zulässig, ja der einzig rechte Ausdruck sein können. Wir werden daher einstweilen dem allgemeinen Verbote nachkommen, um uns in der Vermeidung der Quinten zu üben; später aber vor den rechten Quinten, wenn sie sich uns darbieten, nicht zurückschrecken, — so wenig, als sie aufsuchen und herbeiziehen aus Koketterie oder Trotz gegen eine Regel, die für uns nichts Drückendes, kein Unrecht mehr hat.

Zum Schlusse dieser Betrachtung über Oktaven- und Quintenfolgen sei noch der Fälle gedacht, wo dieselben nichts als Folge von Verdopplung eines Satzes in höhern Oktaven sind. Diese Fälle sind besonders im Orchestersatze sehr häufig; wir führen nur einen aus Beethoven's *B* dur-Symphonie an, wo die Bläser in Sextakkorden hinabgehn, durch Verdopplung der Unterstimmen



aber eine ganze Reihe von Oktaven ($\bar{d}-\bar{\bar{d}}$, $\bar{c}-\bar{\bar{c}}$ und $b-\bar{b}$, $a-\bar{a}$) erzeugen. Auch im Klaviersatze greift man unbedenklich zu diesen Verdopplungen, um dem klangarmen Instrumente grössern Vollklang abzugewinnen; so Beethoven in seiner *C* dur-Sonate, Op. 53 (*A*)



---

fremder und trüber durch die Folge von Moll auf Moll (S. 104). Ueberall erscheinen die einzelnen Akkorde in der wohlklingendsten Lage und es scheint die Absicht des Komponisten, sie auf den verschwebenden Schwingungen der Pianofortesaiten (im Orchester oder Vokalsatz, oder auf der Orgel wäre alles anders) leis' in einander klingen zu lassen, gleichsam wie herübergewehte alterthümliche Klänge, die fremd und doch verlockend und vertraut uns ansprechen.

Wir möchten weder mit diesen Tonfügungen an sich rechten, noch mit dem Streben Liszt's und andrer Virtuosen unsrer Tage, dem Instrument die zusagendsten und bedeutsamsten Klänge gleichsam zum Trotz seiner Klangarmuth abzugewinnen. Ganz gewiss ist dieses Streben ein künstlerisches und zu ehren, wenn es mit solcher Energie und so innerlichem Berufe, wie sehr oft in Liszt, sich geltend macht. Möge nur über dem Hineinlauschen in das Instrument und dem Hinversinken in diesen oder jenen fremden Klang nicht die höhere Geistesthat, die freie und grosse Ideenentfaltung, versäumt werden; — und dies ist allerdings leicht zu befahren, wo man dem materialen Theile der Kunst, dem Klang, — oder gar der Begierde nach äusserlich Neuem zu grosse Gunst, den Vorzug vor dem geistigern Theile gewährt.

wo ausser den mit] angezeichneten Quinten und Oktaven noch die Oktaven $a-\overline{a}-\overline{\overline{a}}$, $e-\overline{e}-\overline{\overline{e}}$ u. s. w. hervortreten. Ist nur die Grundlage solcher Sätze (man sehe *B*) richtig, so haben die Verdopplungen trotz aller Oktaven und Quinten kein Bedenken.

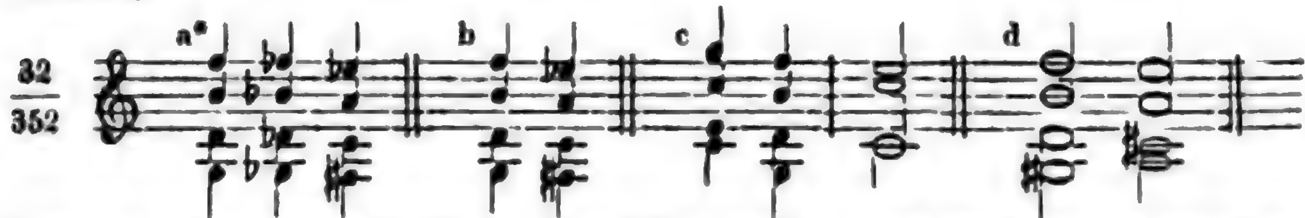
Dass

Folgen von kleinen Quinten

(wie unten bei *a* und *b*) oder auch

Folgen gemischter Quinten,

nämlich kleiner, die auf grosse (*c*), oder auch allenfalls grosser, die auf kleine folgen (*d*) — keine oder weniger Bedenklichkeit erregen sollten,

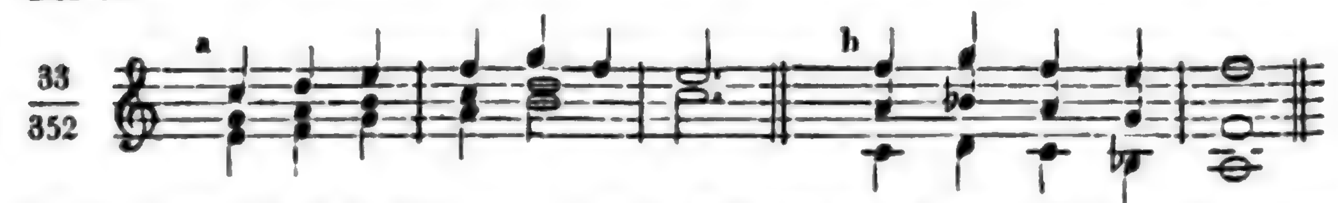


ist schon daraus ersichtlich, dass kleine Quinten gar keinen ursprünglichen Akkord bezeichnen, mithin nicht unzusammenhängende Dreiklänge und Tonarten andeuten können. Ein Theil übrigens von dem Auffallenden, das einer Folge grosser Quinten anklebt, geht auf die Folge einer grossen Quinte nach einer kleinen (oben *d*) über, weil man die grosse Quinte zuletzt vernimmt und ihren Eindruck auf die vorhergehende kleine überträgt. In No. 191 (Anhang R.) finden wir diese Folge von **Mozart** angewendet.

Kehren wir eine Quinte um, machen wir ihren obern Ton zum untern: so ergiebt sich eine Quarte. Daher sehen wir schon voraus, dass die Misslichkeit der Quintenfolgen auf

Quartenfolgen

mehr oder weniger übergehn wird. Wir haben deren schon S. 147 angewendet, nämlich in aufeinander folgenden Sextakkorden, wie bei *a*.



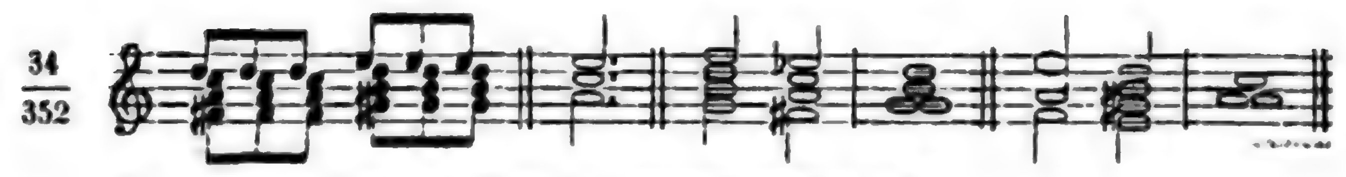
Hier verbirgt sich ihr Auf- oder Missfälliges hinter dem fliessenden Parallelgange der Aussenstimmen. Treten aber die Quarten in den Aussenstimmen auf, z. B. oben bei *b*, so müssen sie im Allgemeinen eben so bedenklich gefunden werden, als Quintenfolgen.

Sekunden- und Septimenfolgen

können nur in den seltnern Fällen eintreten, wo ein Septimenakkord (oder ein aus ihm abgeleiteter) in einen andern übergeht; z. B.

---

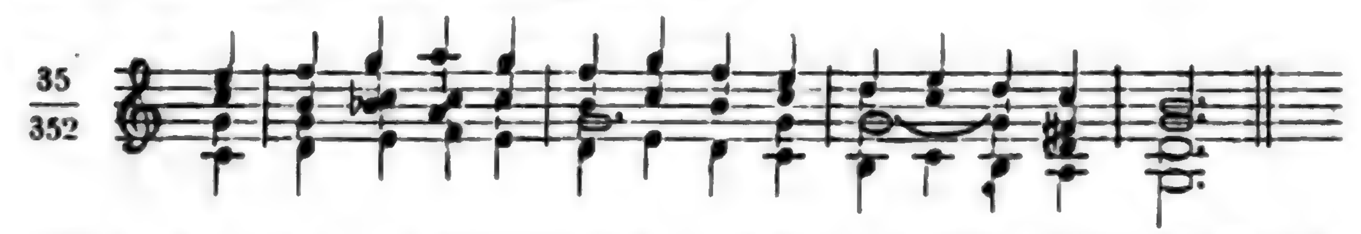
* Die Folge *a* ist im Harmoniegange No. 292, *c* (S. 228) begründet, die Folge *b* beruht auf No. 312, *a*.



Die unschuldigsten Parallelbewegungen sind

Terz- und Sextenfolgen,

die wir schon mehrfach gebildet und beobachtet haben. Wo ein fliessender einträchtiger Stimmgang der Idee des Tonstückes entspricht, sind diese Parallelen wohl angebracht; bei längerer Fortführung aber, zumal wenn eine reichere Harmonie erzielt wird, schwächen sie, besonders in den Aussenstimmen angebracht, wie wir oben S. 528 gesehn, den Satz. Der nachfolgende z. B.



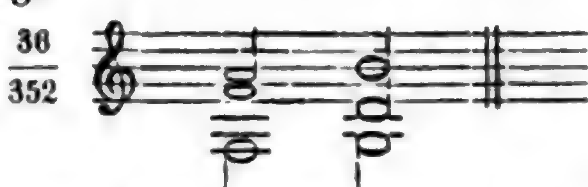
wird, obgleich es an Akkordwechsel nicht eben fehlt, durch den Parallelismus der Aussenstimmen unstreitig jeder kräftigern harmonischen Wirkung beraubt.

Beiläufig sehen wir an diesem Satz eine eigenthümliche Stimmführung: die Stimmen kreuzen sich, der Tenor steigt über den Alt hinweg und wird also eine Zeit lang zweite Stimme. Wir sehn aber sogleich den Grund dieser ausnahmsweisen Stimmführung. In folgerichtigster Weise geht die zweite Stimme von *c* nach *h*, nach *b*, nach *a*; die dritte liegt mit ihrem *g*, *g* unter jener, steigt aber in den folgenden beiden Akkorden über sie weg (um die Harmonie vollständig zu machen, ohne dass der gute Gang des Alts gestört würde) und kehrt früh genug zurück. — Wollte man freilich solches Stimmkreuzen oft wiederholen oder weit fortsetzen, so müssten die Stimmen sich endlich verwirren. Oder wollte man die Hauptstimme von untern Stimmen kreuzen lassen, so müsste man Verminderung ihrer Wirkung besorgen.

Uebrigens hat man auch aus dem Parallelismus der Terzen einen auffallenden Moment herausgefühlt, und zwar die

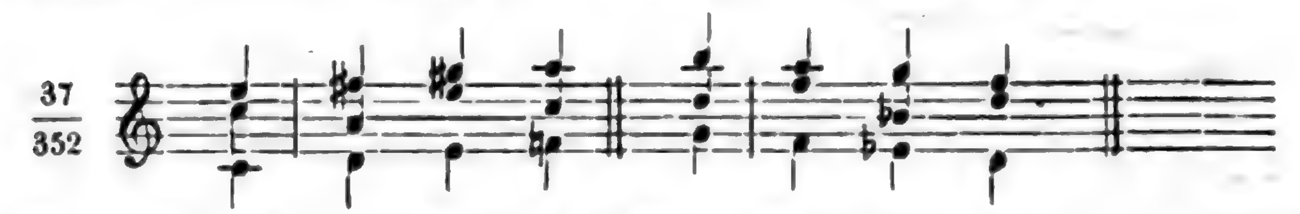
Folge grosser Terzen,

die sich ursprünglich ebenfalls bei der Harmonisirung der ominösen sechsten und siebenten Stufe (S. 85) eingefunden haben und zwei unverbundne Dreiklänge



bezeichnen. Auch diese Folge ist besonders von ältern Tonsatzlehrern unter dem Namen Triton verpönt worden, und es ist wenigstens so viel zuzugestehn, dass sie die Herbigkeit unverbundner Akkorde heraus-

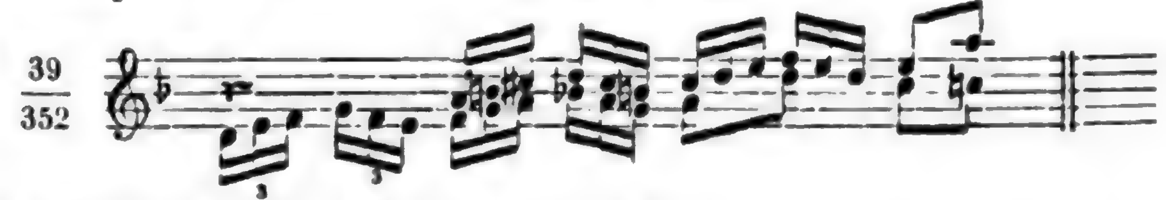
stellt, dass sie unmilder ist, als eine Folge abwechselnd grosser und kleiner Terzen, und dass sich in längerer Fortführung —



die Einförmigkeit und Herbigkeit dieses Parallelismus steigert, obwohl auch hier verbundne Akkorde, z. B.



viel verträglicher und wohlgelittener auftreten, und endlich auch unverbundene nach Umständen der rechte Ausdruck einer künstlerischen Idee sein, oder gar nicht vermieden werden können, man müsste denn aus weichlicher Scheu vor einem etwas härtern Klange das, was sonst gut ist und sich nicht anders sagen lässt, — wie z. B. eine Engführung, wie diese von Seb. Bach aus der *D* moll-Fuge im ersten Theile des wohltemperirten Klaviers,



mit all' ihren schönen Folgen unterdrücken.

Ueberhaupt aber wollen wir uns, wie schon öfters erinnert worden, vor jener Verweichlichung des Sinnes bewahren, die vor jedem vollen oder stärkern Ausdrucke zurückbeben lässt, und die sich selbst fortwährend täuscht, weil das allzuargwöhnische Hinhorchen und Hinstarren auf jeden fremdern, oder durch übereilte Regelweisheit verdächtigten Ausdruck in der That dahin bringt, überall Verdächtiges und Beleidigendes zu spüren. Jene missverständigen musikalischen Puristen, die vor Allem zurückschrecken, was den Namen Quinte oder Triton oder Querstand u. s. w. hat, gerathen damit nicht blos in Widerspruch mit allen Meisterwerken, sondern müssen sich auch selber einmal über das andre sogenannte Freiheiten nehmen, das heisst: von ihren Regeln loslassen, — oder sie würden gar aufhören zu schreiben. Man hat bei der Ausübung der Musik ein höheres oder wichtigeres Geschäft, als nach jedem verdächtigen oder verleumdeten Stimmschritt herumzuhorchen. Solche Peinlichkeit ist dem wahren Künstler eben so fremd, wie zutappender Leichtsinn oder Unverstand. Er erreicht die von so viel Tonlehrern mehr gepriesene als verstandene Reinheit des Satzes nicht durch Herausklauben der skrupelhaften Punkte, sondern durch wohlerworbene Reinheit des Sinnes und Denkens, die

ihm überall für seine Ideen den treffenden Ausdruck bietet und sie recht, in naturgemässer und vernunftgemässer Führung und Verknüpfung der Stimmen, darstellen hilft.

Eben so kläglich wär' aber das Missverständniss, dergleichen nur besondern Umständen gemässe und dann — aber nur dann genehme oder vielmehr gebotene Wendungen, wie wir hier unverhohlen mitgetheilt, als vermeintliche Neuheiten oder Originalitäten absichtlich hervorzusuchen. Der Schüler muss vor Allem lernen, der Tonsetzer muss vermögen, r e i n z u s c h r e i b e n, nämlich so, wie die Natur des Tonlebens, Klarheit und Zusammenhang, Wohlklang und Wohlgestalt der Musik im Allgemeinen, für die allermeisten Fälle gebietet. Dies muss zur unbewussten Gewohnheit, gleichsam zur andern Natur geworden sein. Darüber hinaus muss dann der Künstler volle Unbefangenheit der Anschauung und Fühlung in sich erhalten haben, um, unbeirrt und ungehemmt durch das allgemeinere Gebot, der besondern Foderung in der ihr gebührenden Weise gerecht zu werden. Das ist es, was wir an den Meistern zu begreifen haben. Wer Tonmassen so leicht und mächtig handhabt, wie Händel, von dem anzunehmen, dass ihm etwa die Quinten aus No. $\frac{21}{358}$ aus Versehn entschlüpft seien (als wenn nicht solchem Meister der Satz, wie dem Dichter die Sprache zur Natur geworden wär') oder aber, dass er sie hervorgesucht, um etwas Besonderes oder Neues zu haben (er, dem Alles zu Gebote stand, was ihm nach seiner Natur und Aufgabe nöthig war) das muss Jedem unstatthaft, ja lächerlich erscheinen; nur Schwäche begeht Versehn, nur Armuth sucht nach Brosamen, der Künstler schöpft und schafft aus dem Vollen. Und das gilt von allen Künstlern und allen oben angeführten Fällen; der Beweis liegt zuletzt darin, dass man für sie ebensowohl den innern Bestimmungsgrund aufweisen kann, wie für die allgemeine Regel*.

Q.

Ueber Vorhalte noch Einiges.

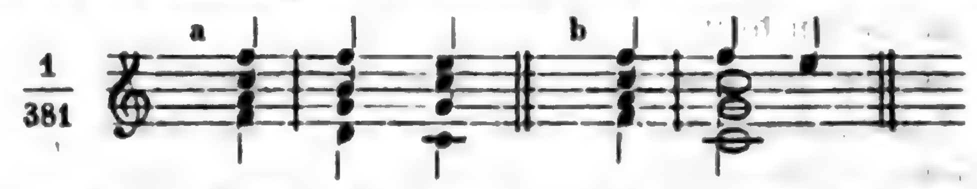
Zu Seite 281.

Im Laufe der Lehre haben wir nur das unmittelbar für die Beschäftigung des Lernenden Erfoderliche gesagt; selbst die naheliegende

---

* Ausführlicher ist dieser Punkt, der unzählige Irrthümer der Theorie und Schwachheiten der Komposition in seinem Gefolge hat, in der »a l t e n M u s i k - l e h r e i m S t r e i t m i t u n s r e r Z e i t« (Breitkopf und Härtel) S. 115—125 behandelt worden.
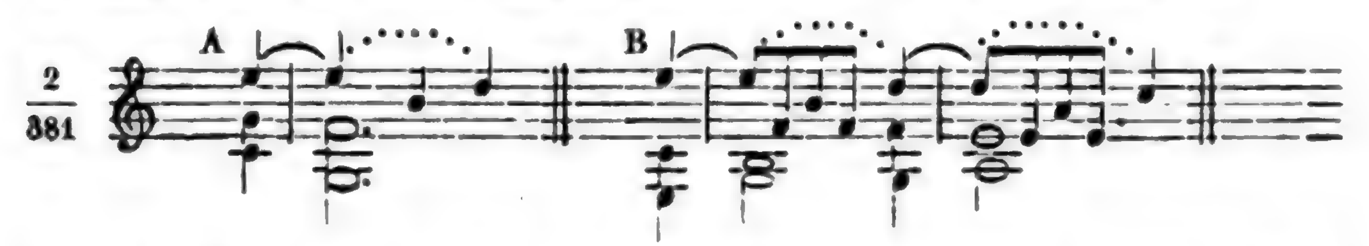
Bemerkung, dass ein Melodieton bei der Harmonisirung von nun an nicht blos als selbständiger Akkordton, wie bisher und wie hier
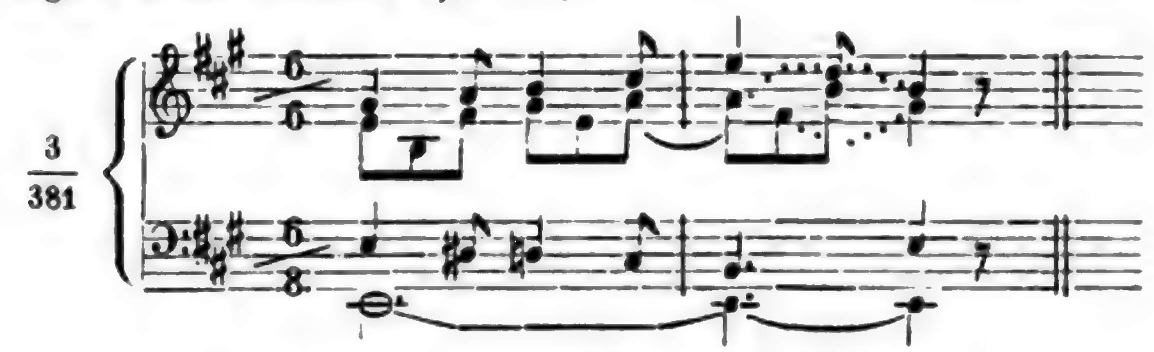


der erste Ton des Taktes bei *a*, sondern auch als Vorhalt aufgefasst und behandelt werden könne, wie bei *b*, — ist erst im vierten Abschnitte (S. 283) nur praktisch gezeigt worden.

Hier aber, nachdem dem praktischen und nächsten Zweck der Lehre genug gethan ist, dürfen wir nicht versäumen, auch auf einige Besonderheiten aufmerksam zu machen.

Die Auflösung des Vorhalts war nöthig, um den Widerspruch zwischen dem aus dem vorherigen Akkorde liegengebliebenen Vorhaltton und dem neuen Akkorde, zu dem jener nicht gehört, zu beseitigen und zu versöhnen. Allein diese Beseitigung kann verzögert werden, indem sich zwischen Vorhalt und Auflösung ein andrer Akkordton, oder gar deren mehrere einschieben. So löset sich hier



bei *A* das aus dem ersten Akkorde liegen gebliebene *e* richtig nach *d* auf, aber erst nachdem die Terz des neuen Akkordes dazwischen geschoben ist. Bei *B* liegen zwischen Vorhalt und Auflösung sogar drei andre Akkordtöne. Noch weiter ist Beethoven in dem Anfang seiner unvergleichlichen Sonate Op. 101,
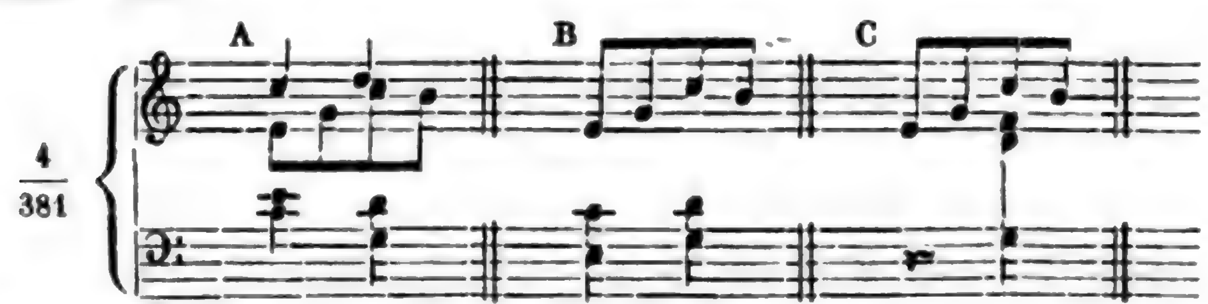


gegangen. Der erste Takt schliesst mit dem Quartsext-Akkord *e–a–cis*, der folgende setzt mit dem Dominant-Akkord *e–gis–h–d* ein, zu dem in der zweiten Stimme *a* als Vorhalt liegen bleibt und sich nach *gis* auflösen muss. Zuvor aber geht es nach dem harmoniefremden Tone *fis*, dann nach der Quinte des Akkordes *h* und nun erst in den lösenden Ton *gis*. — Man könnte, zur Erklärung jenes *fis*, sagen: dass dem Komponisten in diesem Tongedichte voll schwellender Sehnsucht ein über die beiden tiefen Töne gebauter Septimen-Akkord *fis–a–cis–e* vorgeschwebt habe; oder gar, dass hier auf einen Akkord

von sechs Tonstufen (*e-gis-h-d-fis-a*), den man Undezimen-Akkord* zu nennen hätte, hingedeutet wäre, — wenn es überhaupt wichtig sein könnte, jede einzelne Erscheinung und Kombination nach ihrem Zusammenhang mit den Grundformen zu erläutern, — und wenn es gar erlaubt wäre, aus einem einzelnen Tongebilde gleich auf eine neue sonst nirgend sichtbare Gattung oder Klasse zu schliessen. Auf den gegenwärtigen Fall werden wir später zurückkommen; hier ist die Erklärung jenes *fis* ohnehin Nebensache, die verzögerte Auflösung des Vorhalts Hauptsache.
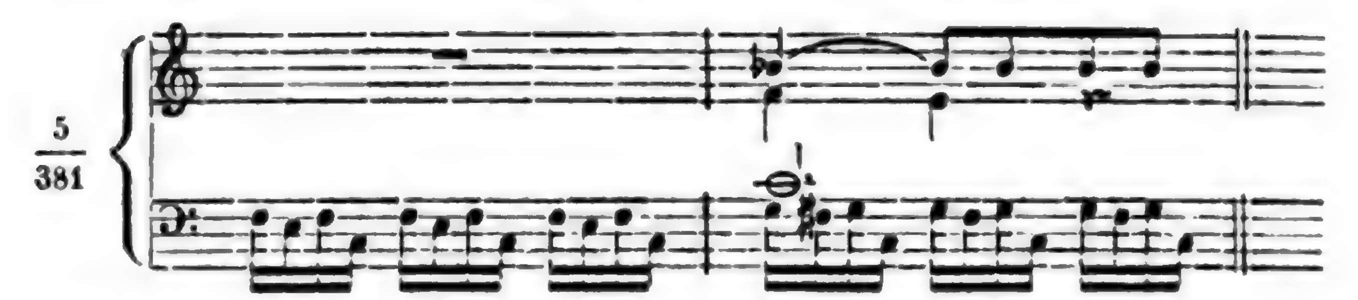
Man wird übrigens bei dieser ganzen Erörterung an die verzögerte Auflösung der Terz, Septime und None in Septimen- und Nonen-Akkorden (S. 185) erinnert.

Soviel von der Auflösung der Vorhalte. Was ihre Vorbereitung betrifft, so erinnern wir uns, dass ein Vorhalt nur begreiflich erschien, insofern er zuvor in einem Akkord' als harmonischer Ton aufgetreten und in den neuen Akkord hinein liegen geblieben war. Dies eben nannten wir seine Vorbereitung, und sahen ein, dass sie in derselben Stimme statt gehabt haben müsse; Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung ist ja nichts anders, als der besonders gestaltete Gang einer Stimme. Nun aber können wir auch von hier aus freiere Gebilde ableiten. Hier —
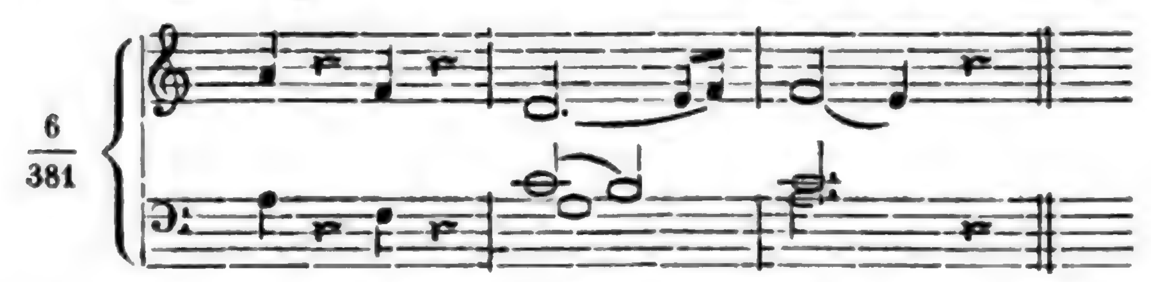


sehen wir bei *A* zum zweiten Akkord (*g-h-d*) ein vorhaltendes *c*; es ist im ersten Akkorde vorhanden gewesen, auch in derselben Oktave, — aber in einer andern Stimme. Bei *B* ist der vorhaltende Ton nicht einmal in derselben Oktave, sondern in einer tiefern, bei *C* vollends gar nicht vorhanden gewesen; unsre musikalische Erfahrung und Empfindung hat sich nur aus den Tönen *e-g* — und *c* vorstellen können, dass er dagewesen wäre, oder hätte dagewesen sein können und sollen. In gleicher Weise begreifen wir diese Stelle aus einem Mozart'schen Quartett.

* In der That hat ein Theil der alten Theoretiker nicht blos Undezimen-, sondern auch Terzdezimen-Akkorde angenommen. Den Ungrund dieser Lehre glaubt der Verf. in seiner Schrift, die alte Musiklehre im Streit u. s. w. S. 103 erwiesen zu haben. Humoristisch spielte der Zufall mit, indem ihm selber (im Oratorium Mose, Partitur bei Breitkopf und Härtel S. 168) ein wirklicher Undezimen-Akkord erwachsen musste. Dass dieser Fall jenen Erweis nicht schwächt und die Undezimen-Akkorde der alten Schule gar keine wirklichen Akkorde sind, ist am angeführten Orte nachzulesen.
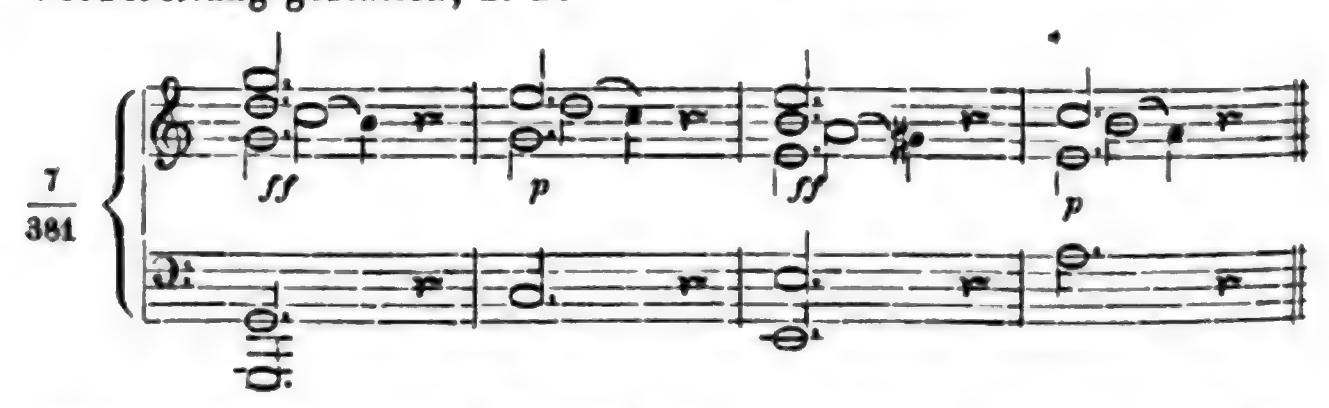


Das *f* der zweiten Stimme ist nur erklärlich, indem wir aus dem Basse des ersten Takts den Akkord *f–a–c* voraussetzen. Und wenn hier das tiefere *f* leicht genug auf das höhere schliessen (oder gleichsam hinfühlen) liess, so geht in diesem Sätzchen aus Cosi fan tutte



Mozart noch weiter; das *c* der Mittelstimme ist nur begreiflich, insofern man aus den Tönen des ersten Takts den Akkord *f – a – c* heraushört.

Man sieht sehr leicht in allen diesen Fällen nur weitere, kühnere Folgerungen aus dem ersten Gesetze, dass Vorhalte vorbereitet sein müssen. Ueberall sind hier Vorbereitungen vorhanden, aber entlegner, zum Theil nur der ergänzenden Einbildungskraft überlassen. Wir dürfen dergleichen Gebilde nicht für falsch oder unzulässig erklären, uns aber sagen, dass sie mehr oder weniger Befremdendes an sich haben. Und so könnte man sich endlich gänzliche Uebergebung der Vorbereitung gestatten, z. B.

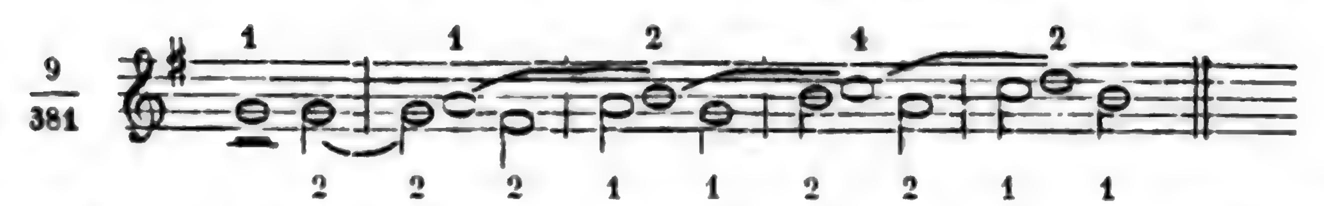


wenn ein scharf einschlagender, einreissender Zusammenklang dem Sinn des Tonstücks zusagte. Auch milderm schmerzlichem Ausdrucke könnte ein unvorbereiteter Vorhalt, z. B.
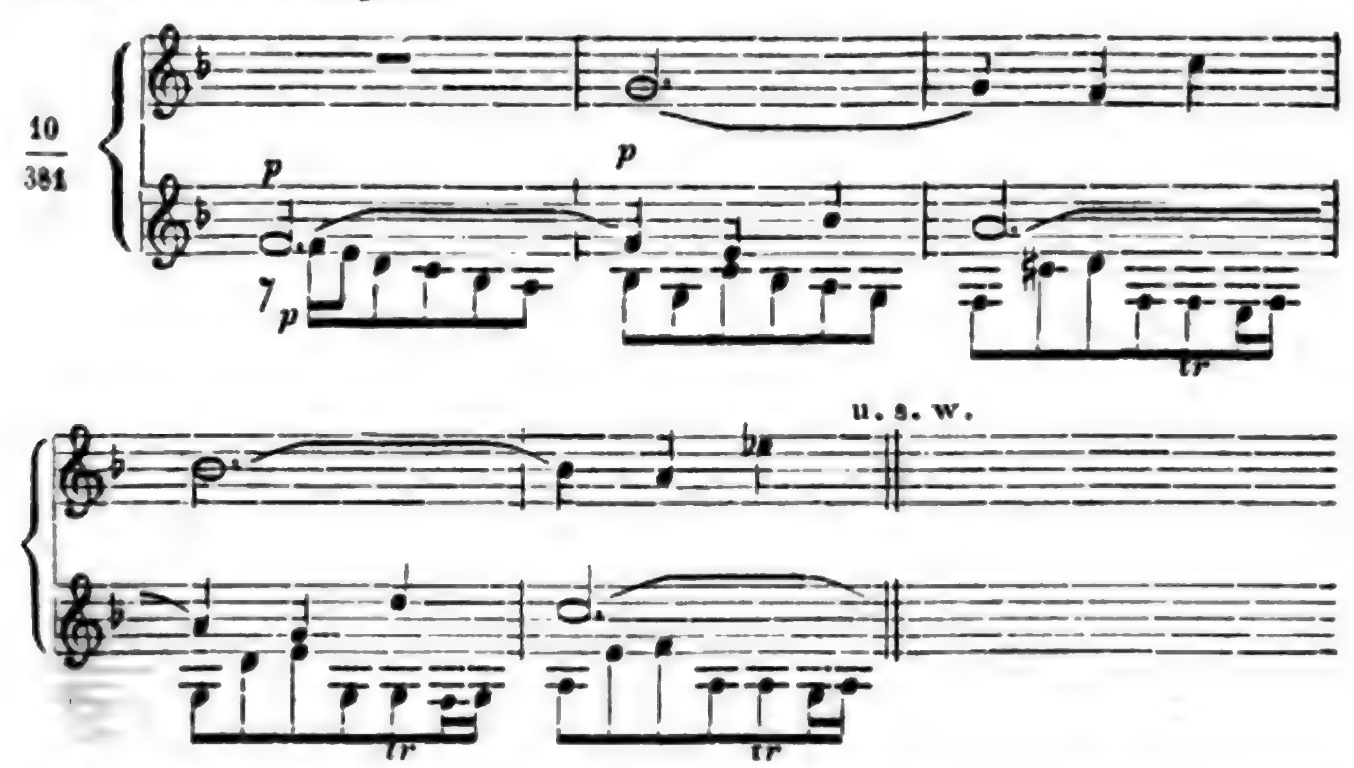


wohl angemessen sein.

Bisweilen liegt übrigens die Unregelmässigkeit blos in der Schreibart. Sätze wie dieser



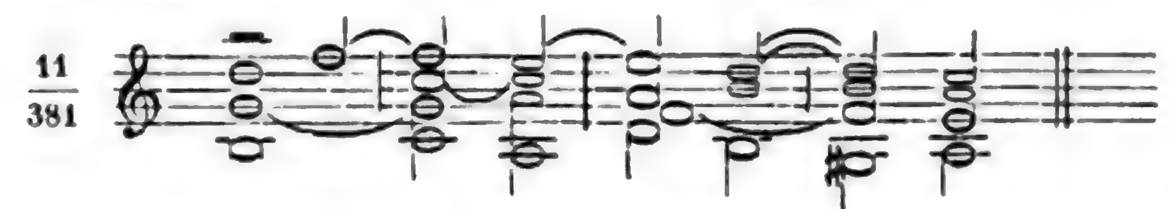
scheinen nur unvorbereitete Vorhalte zu sein; sie sind eigentlich aus einem Ineinandergreifen der beiden Stimmen entstanden, das wir durch Ziffern und Bogen andeuten, — die erste Stimme hat nicht *g a h*, sondern *g a a g c c h*. In solcher Weise beginnt z. B. das Recordare in Mozart's Requiem



mit zwei nachahmenden und dabei mit Vorhalten einander übersteigenden Stimmen.

Noch einmal kehren wir zu der Auflösung zurück.

Sie sollte zu dem Akkord' erfolgen, in den der Vorhalt sich eingedrängt hat. Hier —



sehen wir nun die Auflösung auf einen andern Akkord treffen. Das *f* der Oberstimme müsste sich in die Terz des Dreiklangs von *c*, dann das *e* in die Oktave des Dreiklangs von *d* auflösen; beide Töne schreiten auch nach *e* und *d*, — aber erst, nachdem *c–e–g* zu *a–c–e*, und *d–f–a* zu *h–d–f* fortgegangen ist. Ein gleicher Fall findet sich in No. 12/381; auf dem dritten Viertel des ersten Taktes bleibt *f* als Vorhalt zu dem Akkord *es–g–b* liegen, löset sich aber erst zu dem folgenden Akkorde *c–es–g* in *es* auf. Genug, dass wir den erwarteten Ton richtig erhalten.

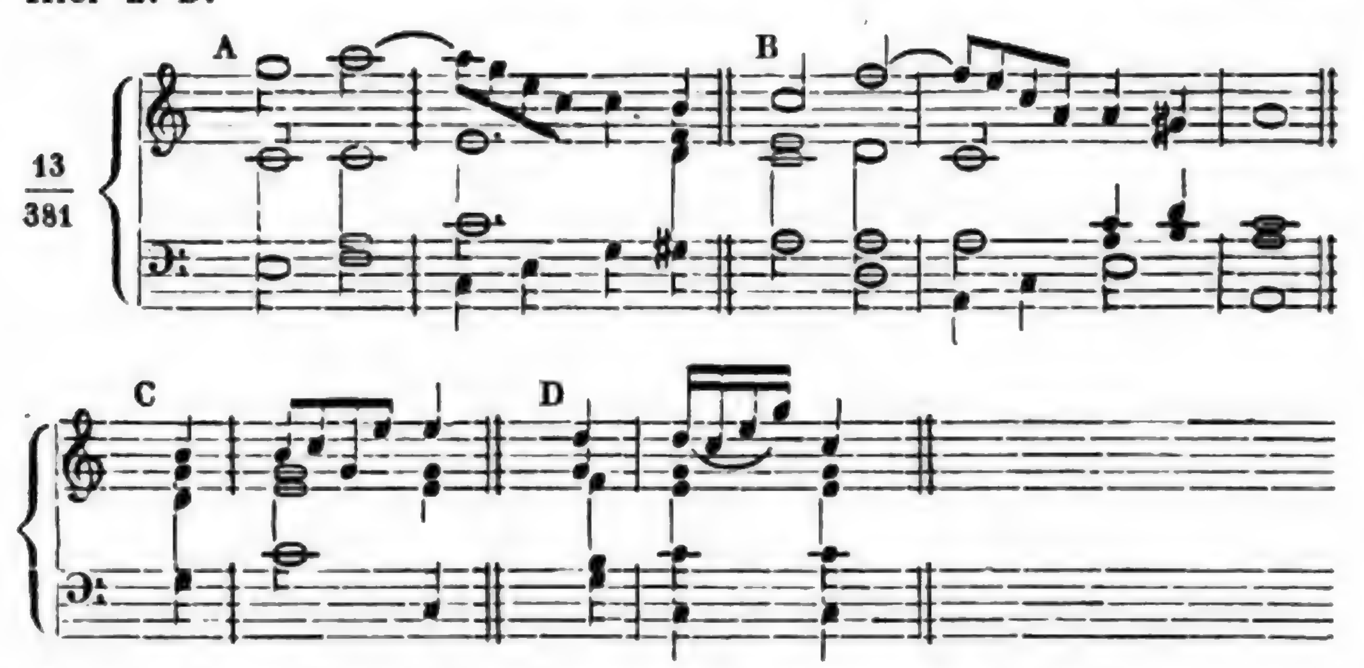
Man könnte sogar noch weiter gehen, z. B. wie hier, —



die Auflösung auf den dritten Akkord verschieben. Dergleichen Fälle mögen erwogen und einmal versucht werden; besondrer Uebungen bedarf es für sie nicht.
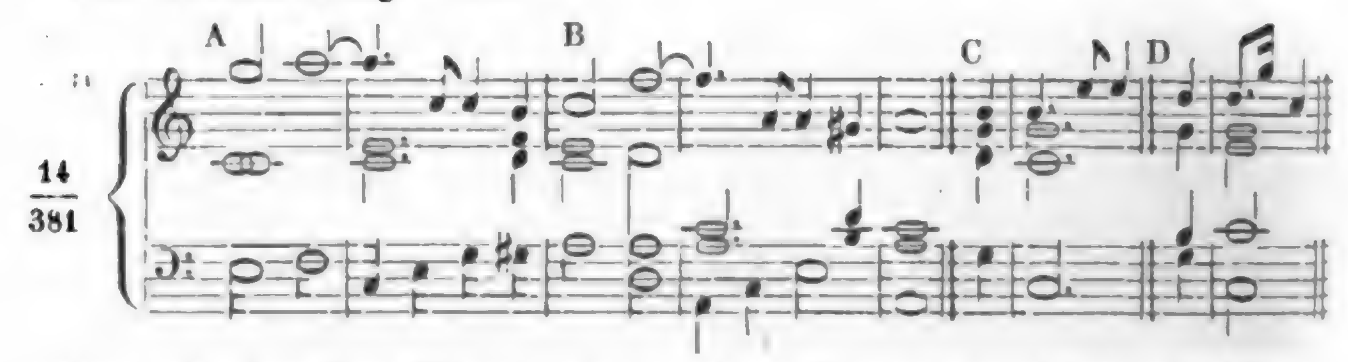
Doch es erwarten uns noch eignere Gestaltungen. —

Wir kennen zweì Arten, eine oder einige Stimmen weiter zu führen, während die andern den Akkord festhalten: den Vorhalt und die Fortschreitung einer Stimme von einem Akkordton' zum andern. Es leidet kein Bedenken, beide nach einander zu gebrauchen, wofern nur beiden, namentlich dem Vorhalte, sein Recht geschieht. Hier z. B.



ist bei *A* der Vorhalt der Oberstimme richtig von *a* nach *g* geführt; dessgleichen bei *B* das vorhaltende *f* nach *e*; dessgleichen bei *C* der Vorhalt von unten, *h*, nach *c*; endlich bei *D* der Vorhalt *d* nach *c*. Aber nach erfolgter Auflösung geht die Oberstimme noch durch mehrere Akkordtöne.

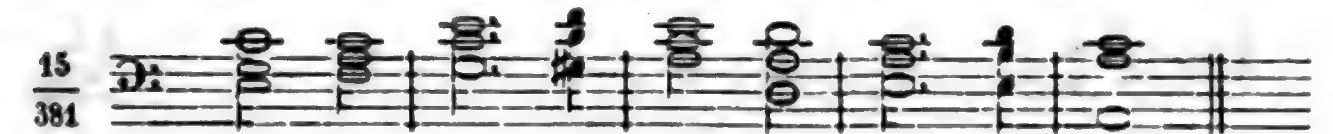
Dies ist vollkommen entsprechend den bisherigen Regeln, aber oft zu weitschweifig. Hier —



sehen wir dieselben Sätze, aber ohne Umschweife; alle Mitteltöne sind weggeworfen und der letzte Ton, auf den sie führen, ist allein ergriffen. — Freilich ist damit auch die Auflösung selbst wegge-
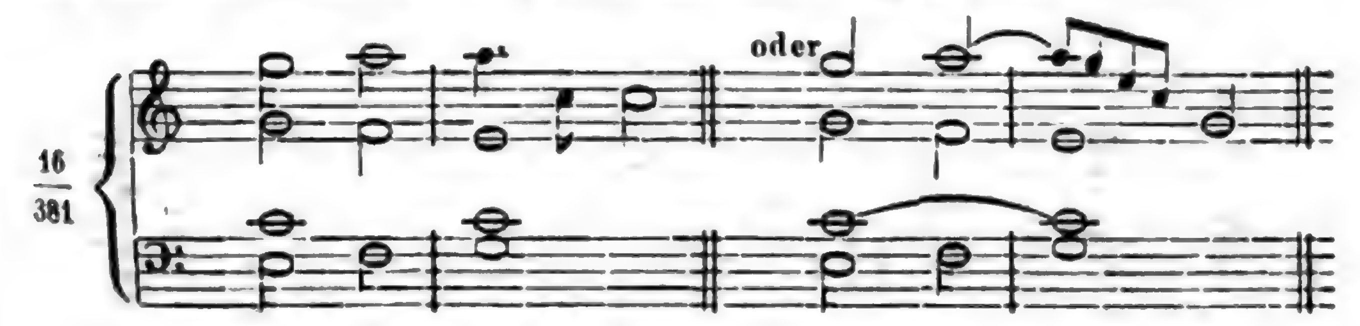
fallen; statt der zu erwartenden Töne, *g*, *e*, *c* müssen wir uns genügen lassen an dem fortklingenden Akkorde, der freilich den Auflösungston enthält, aber ihn in einer andern Stimme vernehmen, oder nach der bekannten Akkordnatur ergänzen lässt. Allein eben dieser Mangel isolirt den Vorhaltton noch schärfer und kann ihn insofern zarter, gleichsam verlassen in der Fremde, oder auch schärfer, schneidender im Widerspruche mit der Harmonie, erscheinen lassen.

Hier ist es nicht blos erträglicher, den durch den Vorhalt zurückgehaltnen Akkordton in einer andern Stimme mit dem Vorhalte zugleich einzuführen, z. B. die Begleitung zu Obigem so zu gestalten,
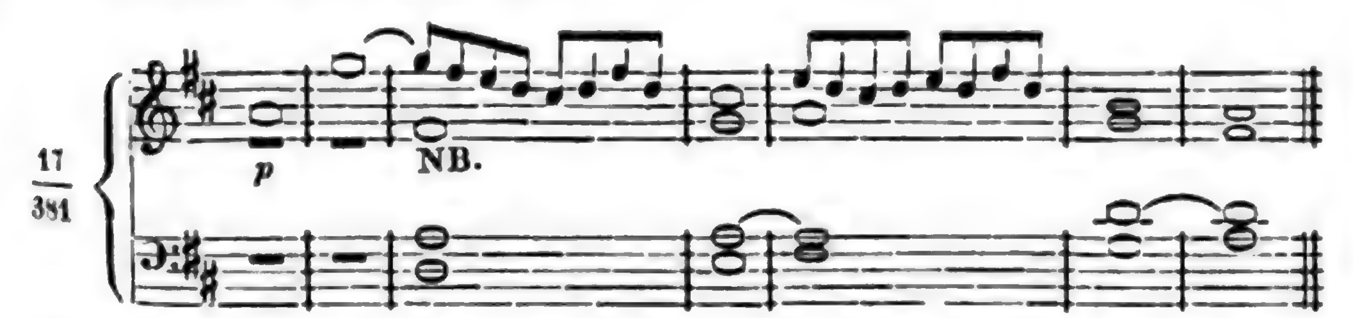


sondern der in einer andern Stimme erscheinende Ton kann uns auch gewissermaassen statt des Auflösungstons dienen, den wir erwarten.

Diese Verwandlung zeigt aber eine neue Abweichung von den ersten Gesetzen der Vorhalte. Wir sehen nämlich dasselbe Intervall, das oben vorgehalten wird, unten im Basse zugleich erscheinen.
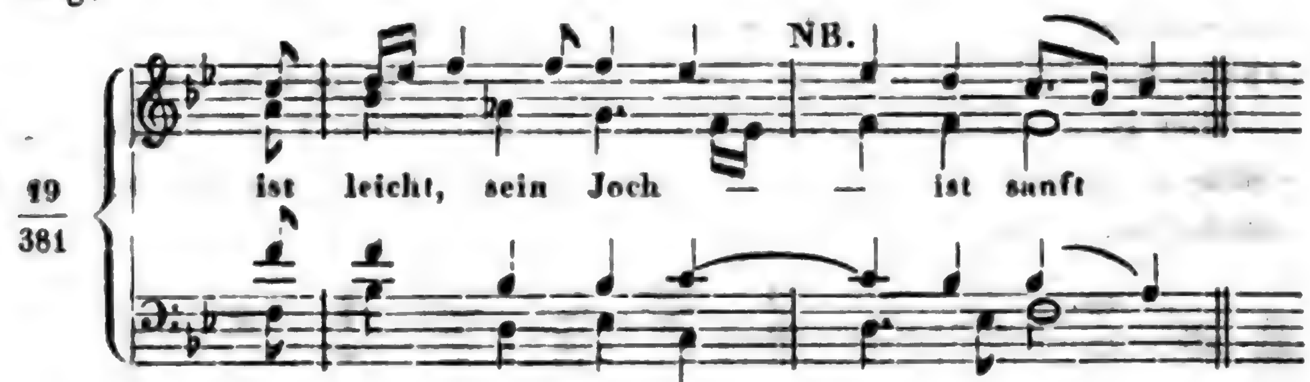


Die Entfernung mildert den Widerspruch*, wenn sie ihn auch nicht hebt, und es kommt darauf an, ob er dem Sinn unsres Satzes

* Aehnlich ist diese Stelle, —
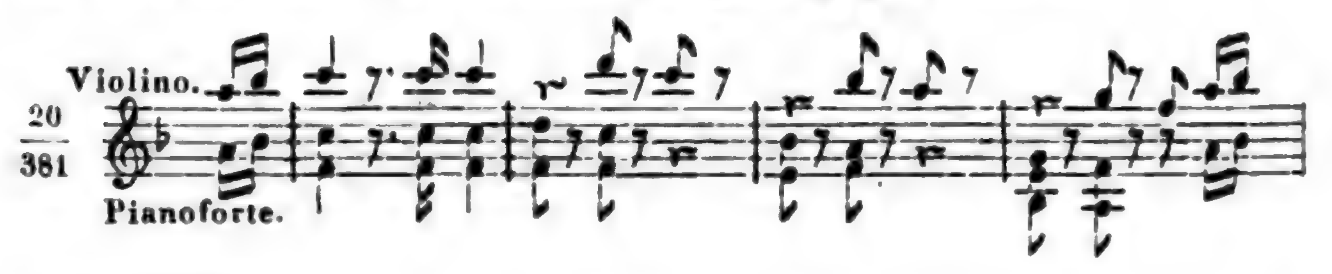


aus dem reizvollen ersten Satze des dritten Quartetts (Op. 18) von Beethoven, wo Vorhalt und zurückgehaltener Ton (*g* und *fis*) in nebeneinanderliegenden Stimmen gleichzeitig erscheinen. Hätte Beethoven der zweiten Geige statt *fis* das höhere oder tiefere *a* geben sollen? — dann hätte er den stillen Gang der Stimme und ihren wohlthuenden Parallelismus (S. 528) mit dem Basse gestört, überdem mit dem tiefern nach *g* hinaufschreitenden *a* das Hauptmotiv (die Septime) abgenutzt, das er nachher besser braucht. Oder hätte er die zweite Geige noch pausiren, erst im folgenden Takt einsetzen lassen sollen? — Der Eintritt wäre schon für sich schief gewesen und zugleich hätte Beethoven nach dem einstimmigen Anfange den sichern und festen Einsatz des Tutti verdorben. Er hat das Ganze im Auge gehabt,

entspricht, ob dieser ein so scharfes Widereinander der Töne verlangt und in seinem sonstigen Zusammenhange rechtfertigt. Händel in seinem Messias, in dem wunderzarten, gleichsam nur hingehauchten Chor: Sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht, wagt einen solchen Zug,



und trifft meisterlich das Rechte, er wahrt den in Sinnen sich verlierenden Satz vor Verweichlichung und weckt damit leise die Saite des Wehs; denn nach diesem Chor wird Leiden und Tod gesungen.
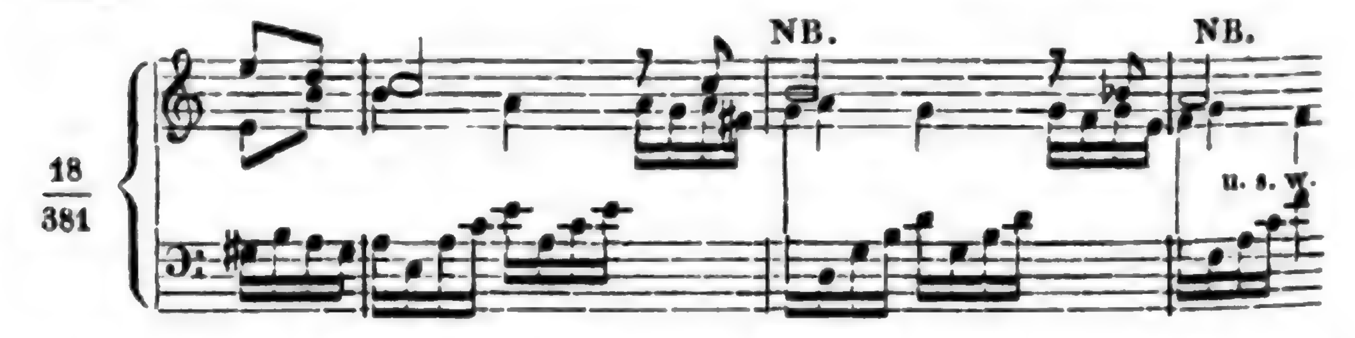
Hier war es der tiefe Sinn des Satzes, der den unregelmässigen Vorhalt als das Rechte erscheinen liess. In einer andern Weise finden wir dasselbe in Beethoven's Sonate mit Violinbegleitung Op. 24. Im Scherzo treten Pianoforte und Geige so gegen einander.



---

wie jeder Künstler, und mit bestem Erfolge; der flüchtige Widerklang *fis-g* ist ein unentbehrliches (wie unvermeidliches) Reizmittel im zarten Satze.
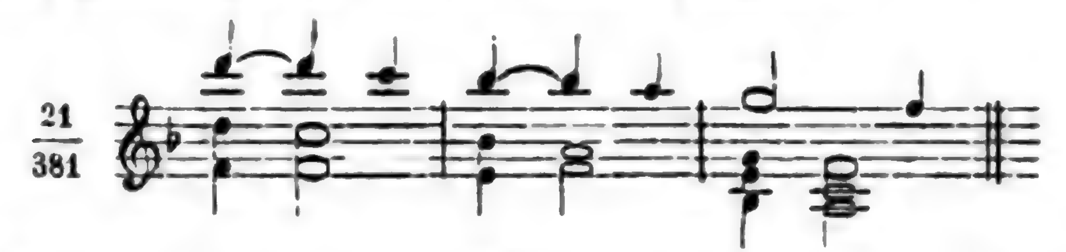
In gleichem Sinn ist Seb. Bach, der besonnenste und kühnste aller Tondichter, noch einen Schritt weiter gegangen. In diesem aus seiner *A* moll-Fuge (Band 4 der Gesammtausgabe seiner Klaviersachen, bei Peters in Leipzig) genommenen Satze:



tritt Vorhalt und der durch ihn aufgehaltne Ton in derselben Oktave, in engster Nähe an einander, gegen den S. 269 bei No. 356 ertheilten Rath.

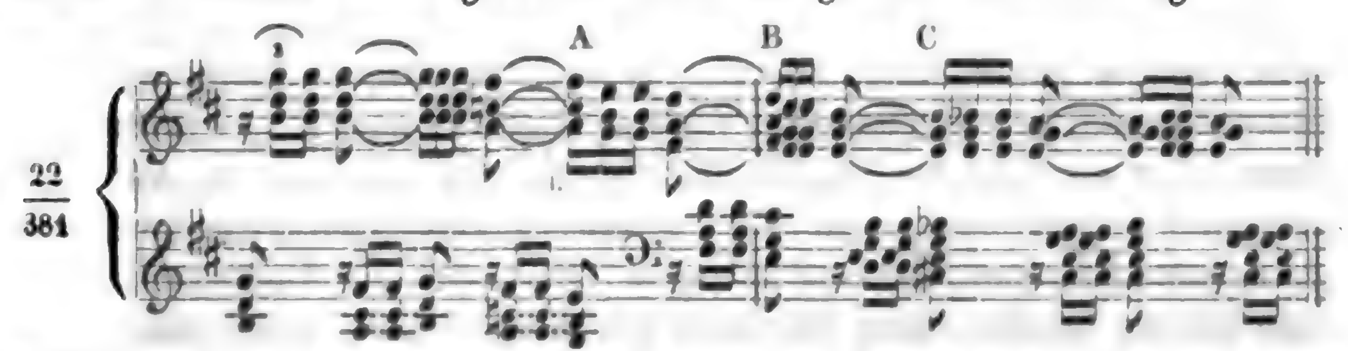
Der Rath ist begründet, zumal für den Neuling in der Vorhaltlehre, der noch nicht alle Verhältnisse leicht und sicher überschauen kann. Aber Bach ist ebenfalls im vollkommnen Rechte. Er wollte lieber zwei Töne ein Sechszehntel lang schärfer aneinander klingen lassen als die schwunghafte Weise seiner Unterstimme, die im Vorhergehenden motivirt ist, stören.

Man erkennt sehr leicht, dass die Harmonie, der Pausen entkleidet, im zweiten bis vierten Takte so gestaltet ist: —
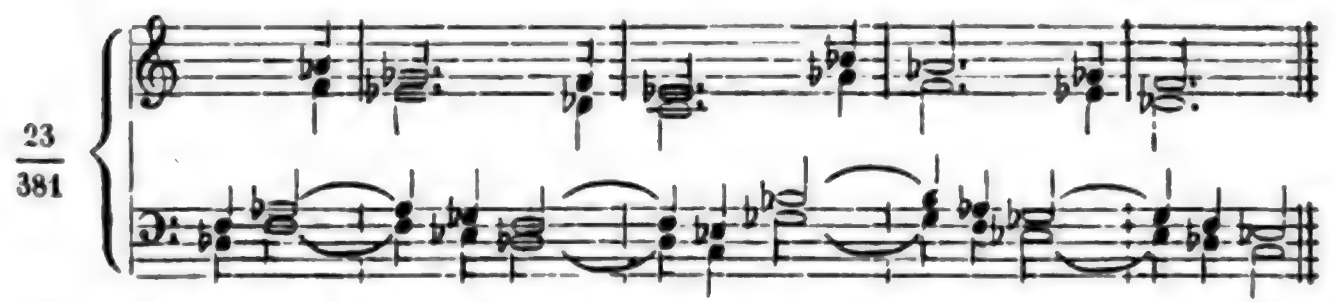


Die Oberstimme geht also in Oktaven mit der zweiten, und weicht auf dem zweiten Viertel von ihr ab, um einen Vorhalt zu bilden, der der andern Stimme widerspricht. Aber in diesem neckenden Widerspruch (der bei der Schnelle der Bewegung und der Kürze der Töne nicht herb, nur p i k a n t werden kann) liegt eben der Reiz des Satzes; die Geige thut, als wollte sie nicht mit, und richtet dann in neckiger Nachfolge und Nachahmung eine artige kleine Verwirrung an.

Wieder in einem andern Sinn hält B e e t h o v e n (im Andante seines grossen *B*dur-Trios Op. 97) ganze Akkorde vor, während in andern Stimmen die vorgehaltnen Töne zu gleicher Zeit erklingen.



Hier wird *e* bei *A* durch *fis*, *h* durch *c*, *g* durch *a* vorgehalten und alle diese Töne erklingen gleichzeitig mit den Vorhalten; bei *B* finden wir Gleiches, bei *C* wird *h* gegen *b* — also obenein querständig vorgehalten. Es genügt aber — ohne tieferes Eindringen in den Sinn des Satzes — an die Kürze der Vorhalte und den kurzverklingenden Ton des Pianoforte zu erinnern, um darzuthun, dass hier ein eigentlicher Widerklang oder Missklang gar nicht zu befahren ist, sondern die Harmonien mit Hülfe dieser Vorhalte nur schwebender in einander schmelzen.

Verwandt mit dem vorstehenden Satze ist dieser andre,



aus B e e t h o v e n s Quatuor Op. 59, No. 3, eigentlich ein zweistimmiger Satz in Oktavenverdopplung, nur dass das obere Stimmpaar um ein Viertel früher fortschreitet und damit Vorausnahmen gegen das untere Paar, oder — was dasselbe ist — das untere Paar um ein Viertel
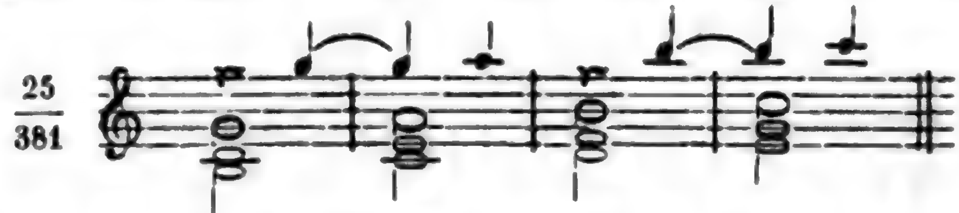
später schreitet und damit Vorhalte gegen das obere bildet. Das Wesentliche bleibt bei einer wie der andern Deutung der Widerspruch der in einander gezognen Akkorde, der aber in den Schwebetönen der Saiteninstrumente nur gleich einem halb bergenden halb verrathenden Schleier sich über den Kerngehalt des Satzes legt und gerade diesen eigenthümlichen Reiz zagenden Weilens und hastigen Vordrängens über ihn ausbreitet.

Wieder stehn wir (S. 532) vor der Unzulänglichkeit aller abstrakten Harmoniegesetze. Für Bläser, Orgel oder Gesang hätte Beethoven wohl nicht so gesetzt, — es müssten denn ganz eigne Beweggründe zum Vorschein gekommen sein.

Endlich sei noch einer mehrdeutigen Form erwähnt, die nach Analogie der Vorhalte sich herausbildet. Hier —
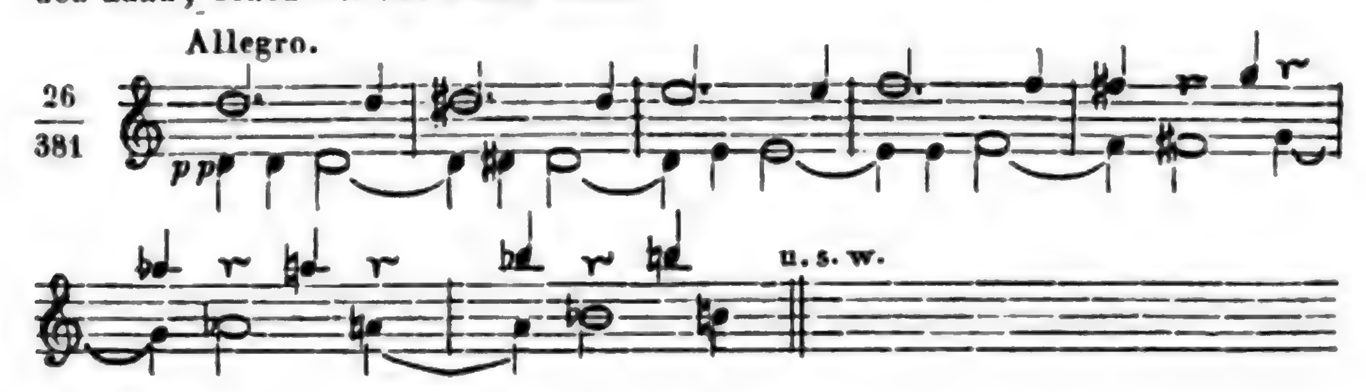


sehn wir sie zweimal vor uns; *g* in der Oberstimme bleibt zu dem Akkord *a-c-e* liegen, eben so *h* zu dem Akkorde *c-e-g*. Wollten wir diese Töne als Vorhalte ansehn und regelmässig auflösen, so könnten sie nur Vorhalte von unten sein; *g* müsste sich nach dem höhern *a*, *h* sich nach dem höhern *c* bewegen; nur wäre die Auflösung von *g* eine Oktave herabgesetzt, die von *h* durch zwei dazwischen geschobne Harmonietöne verzögert. Allein — dann wären diese Vorhalte



nichts weiter als nachschleppende Oktaven der andern Stimme, Vorhalt und zurückgehaltener Ton, *g* und *a*, *h* und *c*, träfen in einem Momente zusammen*, und so zeigt sich eine regelmässige Auslegung überall nicht ausführbar, man fühlt sich mit dergleichen

nachbleibenden Tönen,

* Dass übrigens der Komponist auch auf dergleichen Gestaltungen geführt werden kann, sehen wir aus dieser Stelle



wie man sie nennen könnte, dadurch versöhnt, dass die Stimme, in der sie erscheinen, sich nachher umständlich in den Akkord hineinbegiebt.

Oder will man dergleichen Tongestalten als Septimen-Akkorde

$\frac{27}{381}$

ansehn, die nicht ihren nächsten regelmässigen Gang nehmen, sondern in einen andern Septimen-Akkord führen?

$\frac{28}{381}$

Diese Führung wäre eine neue Verdichtung der in No. $\frac{24}{381}$ gezeigten, — oder, wenn man will, aus der in No. $\frac{4}{381}$ *c* aufgewiesenen durch Erhöhung des tiefsten Tons im zweiten Akkord (*a–cis* [*c*]–*e–g* nach *b* [*h*]–*d–f*) entstanden.

Oder will man das liegengebliebene *g* als Halteton, und das Ganze, wie es in No. $\frac{27}{381}$ vor uns steht, als kürzern Orgelpunkt ansehn? — Beide Auslegungen passen nur nicht auf den zweiten Fall aus No. $\frac{24}{381}$; wir haben aber schon eingesehn, dass die ängstliche Abwägung verschiedner Ableitungsarten uns nicht unnütz aufhalten darf, wofern wir nur die Fertigkeit und den Sinn des Bildens in unsrer Macht haben.

So viel über die Vorhalte an sich. Nun aber haben sie offenbar in allen ihren Gestalten die Wirkung, den einzelnen Akkord weniger klar und bestimmt hervortreten zu lassen, weil sie ihn mit einem andern Akkorde verschmelzen und vermischen. Daher dienen sie oft zur Milderung solcher Verhältnisse, die, in ihrer Nacktheit hingestellt, irgend einen unwillkommnen Eindruck machen könnten. Diese Bemerkung lenkt uns auf die vielberufene Quinten- und Oktaven-Angelegenheit zurück. Wir betrachten zuerst

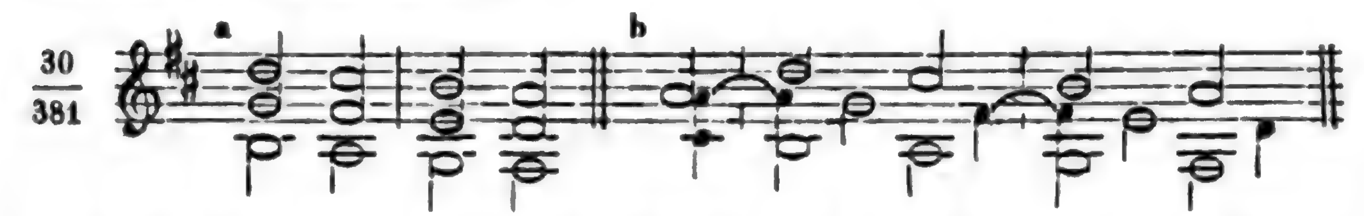
Quinten, durch Vorhalte gemildert,

in einigen Fällen. Hier bei *a*

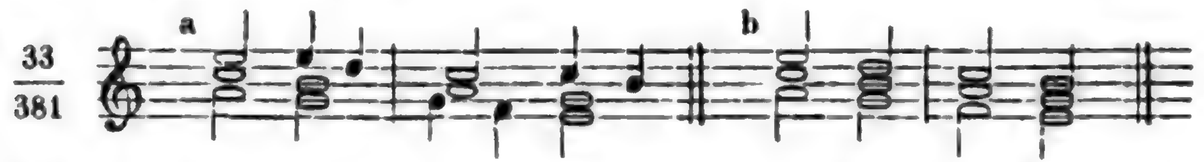


(die Oberstimme von beiden Geigen in Oktaven, die Unterstimme von Bratschen und Bässen in der tiefern Oktave ausgeführt) aus Beethoven's grosser Leonoren-Ouvertüre, in der Vorhalt und aufgehaltner Ton immerwährend zusammentreffen. — Dass dergleichen Sätze nicht so mild ansprechen, als regelmässige Bildungen, leidet keinen Zweifel; es wäre daher unbedacht, sie absichtlich nachzuahmen. Dass aber der wahre Künstler nicht an Einzelheiten klebt, sich nicht vor Einzelheiten scheut, sondern auf das Ganze sieht und alles wagt, was zu der Vollführung seiner Idee im einheitvollen Strome des Ganzen nothwendig oder folgerecht erscheint: das können wir wieder einmal hier wie an hundert andern Orten beobachten.

sehn wir eine offenbare Quintenfolge; sie gehört zu den mildern (wegen der eingemischten Septime) und wird noch milder durch den bei *b* eingeführten Vorhalt. Ungerechtfertigt würde die nachfolgende Quintenreihe bei *a* erscheinen, —



die gleichwohl durch Vorhalte gemildert bei *b* (wie sie Haydn in seiner *D* dur-Symphonie* gebraucht) kein Bedenken erregt. Ein Gleiches würde von den hier bei *a*



zu Grunde liegenden Quinten zu sagen sein. Ihre nackte Folge, wie sie sich bei *b* zeigt, würde ungerechtfertigt erscheinen; bei *a* aber werden zwischen das erste und letzte Quintenpaar durch die Vorhalte neue Akkorde (*g-h-e* und *e-g-c*) eingeschoben und bei dem mittlern Quintenpaar greift der Vorhalt des Grundtons (S. 276) so scharf ein, dass sich die Aufmerksamkeit von der Quintenfolge ab auf ihn wendet. Auch in dem Händelschen Satze No. 372 bergen sich Quinten hinter dem Vorhalte des Basses.

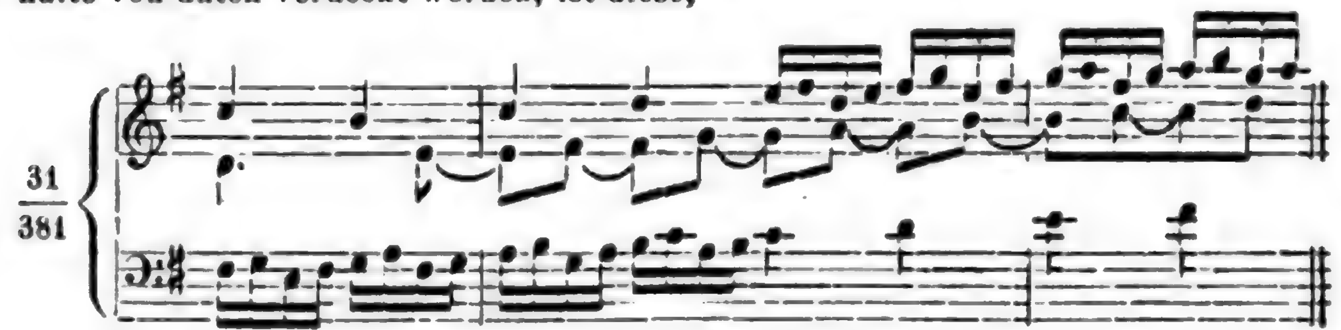
Anders verhält es sich bei

Oktaven, durch Vorhalte verdeckt.

---

* No. 1 der bei Bote und Bock in Berlin erschienenen Partituren.

Eine gleiche Stelle, in der Quinten in den beiden Unterstimmen durch Vorhalte von unten verdeckt werden, ist diese, —

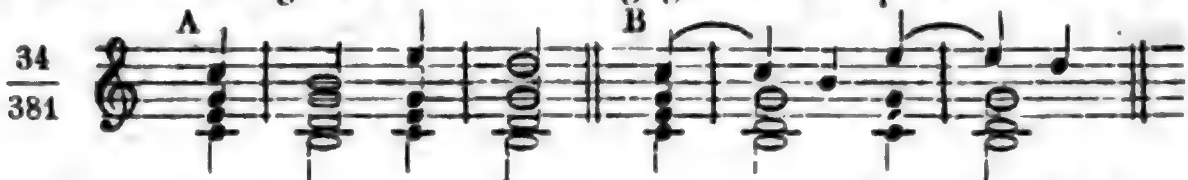


aus der empfindungsvollen *E* moll-Fuge von Seb. Bach (im vierten Bande der bei Peters erschienenen Gesammtausgabe), der — wie man leicht bemerkt — folgende Quintenreihe (*a*) mit Vorhalten (*b*)
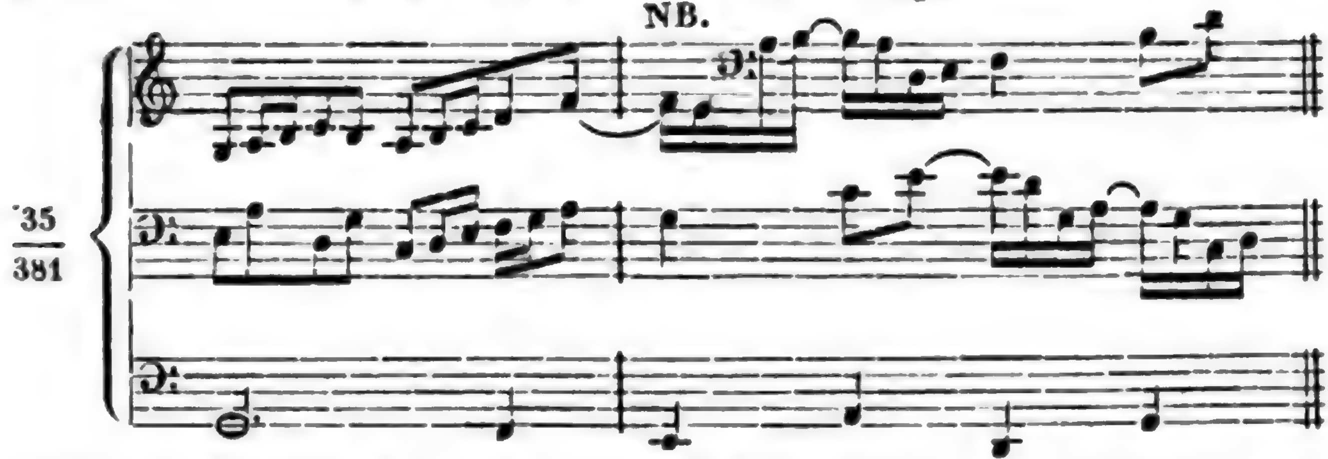


zum Grunde liegt. — Der weitere Inhalt der Ober- und Unterstimme wird in der Lehre von den Durchgangs- und Hülfstönen (S. 287 und 295) erklärt.

Hier kann es leicht geschehen, dass der Vorhalt Uebel ärger macht. Wir sehen dies sogleich an den hier gegebnen Beispielen.
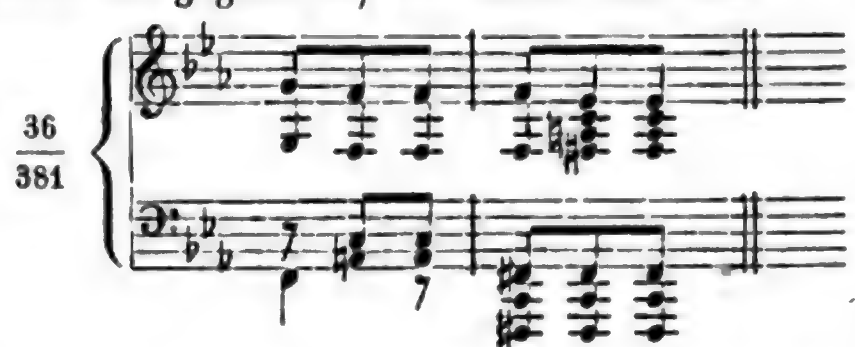


Die Oktaven bei *A* stehen ungerechtfertigt vor uns; bei *B* haben wir aber ausser ihnen noch das Zusammentreffen von Vorhalt und aufgehaltnem Ton (*c* mit *h*, *e* mit *d*) zu erleiden. Gleichwohl mag uns der nachstehende Satz aus Mozart's *C*dur-Fuge*



erinnern, dass selbst ein so zartfühlender Künstler sich vor einem vorübergehenden missfälligern Moment nicht weichlich gefürchtet, sondern die folgerechte Führung des Ganzen vorzüglich im Auge behalten hat**. Das Gleiche haben wir schon in No. $\frac{20}{381}$, $\frac{22}{381}$ und $\frac{25}{381}$ gesehen.

Auf der andern Seite kann der Vorhalt ebensowohl wie der Durchgang (S. 291) gegen Harmonietöne querständig auftreten (oder vielmehr umgekehrt sie gegen ihn) wie dieses Sätzchen



aus Beethoven's Sonate Op. 7 zeigt. Allein auch hier ist der Querstand gerechtfertigt, weil er ganz vernunftgemäss aus einer durchaus richtigen Harmonieanlage heraustritt.

Zum Schluss noch eine praktische Bemerkung über das

Spiel der Vorhalte.

---

* Fantasie und Fuge im achten Heft der sämmtlichen Werke, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

** Dass Mozart hier bewusst gehandelt, sich nicht etwa versehen hat, ist schon aus der Konsequenz der Oberstimme zu ersehn, durch welche die Oktaven mit ihrem Vorhalt herbeigeführt worden sind. Vielmehr hat Mozart eben hier gewiss seine Aufmerksamkeit festgehalten, wo er sein Thema in rechter Bewegung und Vergrösserung in die Enge führte.

Sie erklingen sanfter und einheitvoller, wenn man sie gebunden spielt, wie oben mehrmals angegeben ist; so werden sie auch in den meisten Fällen auf der Orgel, im Orchester und Gesang vorgetragen. Dem Kompositionsschüler aber rathen wir, bei dem Spiel seiner ersten Vorhaltsübungen am Klavier, die Vorhalte nicht zu binden, sondern den Vorhalt nach seiner Vorbereitung — jedoch ohne Härte — noch besonders anzuschlagen, und zwar desswegen, weil bei dem bald schwindenden Klange dieses Instruments der gebundne Vorhalt nicht stark und deutlich genug fortklingt, um dem Schüler hinlänglich lebhaften und überzeugenden Eindruck zu machen.

Sehr dienlich ist es, nach mehrmaligem Spiel die Vorhaltstimmen auch zu singen, und zwar dann gebunden, mit schärferm Anschlag der dawider tretenden Akkordtöne.

R.

Melodik und Harmonik und ihre Gränze.

Zu Seite 316.

Es kann hier nicht darauf ankommen, der Bedeutung oder den Reizen der Melodie als Kunstgestalt eine Lobrede zu halten, sondern nur darauf, ihr hohes Recht zu wahren und zu vertreten gegenüber der alten Lehrweise, die in ihrer mehr als hundertjährigen Richtung auf Harmonik und Kontrapunkt, bei grosser Thätigkeit besonders für erstere, den Anbau der Melodik so bedenklich hintangesetzt hat und fortfährt, hintanzusetzen. Der Werth einzelner sie betreffender Bemerkungen und Lehren und das Verdienst einzelner Lehrer um sie soll nicht verkannt werden, kann aber die fast allgemeine Versäumniss nicht vergüten und vergessen machen. Ueberhaupt ist bei der Beurtheilung einer Disziplin und ihres Standpunktes die Frage: ob und wieviel im Einzelnen durch sie geleistet worden, nicht so gewichtvoll, als jene andre Frage: ob sie in systematischer Entwickelung ihren Gegenstand in seiner Einheit und Vernünftigkeit zur Anschauung und Erkenntniss gebracht.

Dass nun die Theorie der Musik, dass namentlich die Kompositionslehre ohne systematische Behandlung der Melodik nicht für vollständig, dass der Schüler, der hierin versäumt worden, nicht für ausgebildet zu erachten, wird wohl von Niemand geleugnet werden. Es ist* längst erkannt; von den bedeutendsten Männern ist theils die Versäumniss

* Man vergleiche »die alte Musiklehre im Streit« u. s. w. S. 16.

der Melodik bitter gerügt, theils zur Abhülfe mehr oder weniger umfassend und erfolgreich gethan worden. Ihnen gegenüber — unbekümmert um die bereits erfolgte thatsächliche Widerlegung — bleiben einige Lehrer bei dem Vorurtheil ruhen: Melodie sei einmal nicht zu lehren, oder es bedürfe der Musikschüler dieser Lehre nicht; Andre lassen dies ganz oder einstweilen dahin gestellt, meinen aber im besten Rechte zu sein, wenn sie an ihrem Theil (da doch jeder seine Aufgabe wählen und beschränken könne nach eigner Neigung) irgend einen andern Lehrabschnitt selbständig und abgesondert behandeln. Ein Paar neuere Lehrer endlich sind (wie es scheint) durch das vorliegende Lehrbuch bewogen worden, sich der Melodik zu nähern. Allein sie lassen sich dann an einzelnen herausgegriffnen Mittheilungen genügen, statt sich der systematischen Entwickelung — worauf gleichwohl in jeder Lehre Alles ankommt — zu widmen und Melodik mit Harmonik in Einklang zu setzen.

Die Erstgenannten würden sich aus ihrem zaghaften Zweifel, ob Melodie zu lehren sei? leicht herausfinden, wenn sie nur bedenken wollten, wie viel schwerere und verwickeltere Lehre in dem Reich der Wissenschaften und Künste schon möglich, ja bis zu hoher Vollkommenheit ausgebildet worden sind, — oder wenn sie sich nur ganz einfach den Zweck alles Lehrens deutlich vorhielten. Der Zweck aller Lehre ist: Befähigen, das heisst — da wir nicht Fähigkeiten ursprünglich ertheilen können — Fähigkeit entwickeln, oder vielmehr entwickeln helfen, indem wir ihr Dasein und ihre Mangelhaftigkeit zum Bewusstsein bringen, Weg und Mittel aufweisen, wie sie geübt und vervollkommnet werden könne. Wenn die Melodik bis jetzt auch nur das Eine vermöchte, zu Melodiebildungen anzuregen, so wäre schon damit ihr Dasein und ihr Werth gerechtfertigt. Man wird aber nicht in Abrede stellen können, dass ihr schon weit mehr gelungen.

Wenn übrigens von dieser Seite her auf unsre grossen Vorgänger, Mozart, Haydn u. s. w. verwiesen wird, die ohne Anweisung der Melodik Grosses geschaffen, also durch die That ihre Entbehrlichkeit bewiesen, so will das in Wahrheit nicht viel sagen und ist nicht einmal wahr. Dass es mehr als einen Weg giebt, unsre Fähigkeiten zu entfalten, wird Niemand in Abrede stellen. Hätten auch jene Männer, oder unsre melodiereichen Zeitgenossen, Rossini, Strauss, Lanner, Labitzky und wie sie sonst noch heissen, gar keinen Unterricht genossen, sondern nur viel Musik gehört, ausgeführt und komponirt: so würde ja die erste und unerlässliche Bedingung jeder Ausbildung, — Uebung, passive im Aufnehmen und aktive im Selbstbilden, — in Erfüllung gegangen sein. Und in der That ist vor Allem dies von ihnen bekannt. Haydn, der als Chorschüler und herumziehender Musikant angefangen, Mozart, der seinem Vater die Menuetten dutzendweis' liefern musste, — was denn doch unstreitig eine melodische und dabei

methodische (wenn auch nicht methodisch vollkommne) Anlernung genannt werden muss, — Rossini, der die routinereiche Laufbahn eines italienischen *maestro compositore* gemacht: sie und alle sonst Genannten oder noch zu Nennenden (ein Piccini z. B. mit seinen 150 Opern, ein Pleyel, der Körbe voll Musik geliefert) haben wahrlich unermesslich viel melodische Uebung — gleichviel ob für sich, in der Zurückgezogenheit des Studiums oder theilweis vor den Augen des Publikums — gehabt. Es fragt sich also: will man neben den Fortschritten des Lehrwesens in allen sonstigen Fächern und Richtungen in der Musik trotzdem bei der ungeregelten, allen Zufälligkeiten preisgegebnen Routine bleiben? — und zwar immer noch in Gegenwart des Publikums, jetzt aber bei weit ausgebreiteterer Bildung desselben und schwererer Befriedigung? Oder ist es nicht Zeit, endlich der Unzuverlässigkeit ein Ende zu machen und Uebungen, die nie entbehrlich gewesen oder sein werden, zur Ordnung, Folgerichtigkeit und Vollständigkeit (soweit der Bildungszweck fodert) zu erheben? —

Weniger scheinen Jene gegen sich zu haben, die — auf die Freiheit eines Jeden gestützt, seine Aufgabe selbst zu bestimmen — den Beschluss fassen, die Harmonik oder den Kontrapunkt abgesondert zu behandeln.
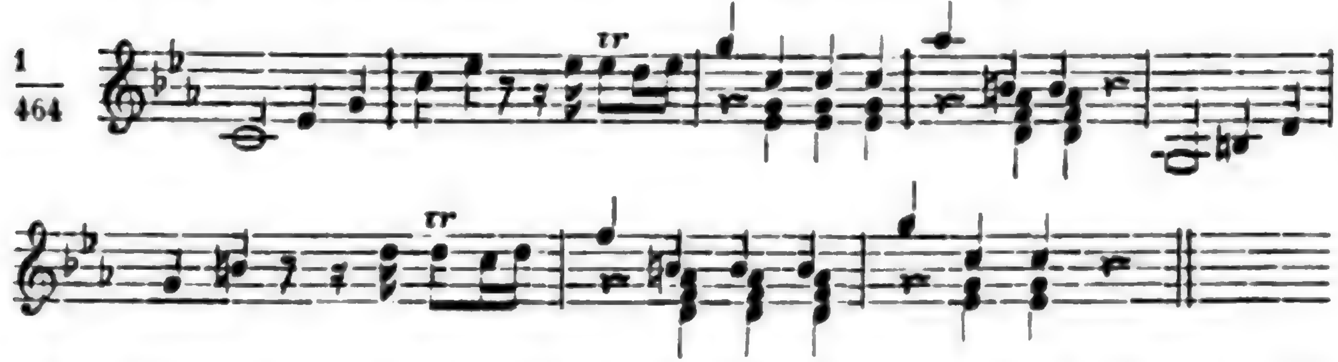
Was freilich die letztere Disziplin anlangt, so muss sogleich einleuchten, dass sie Melodik nothwendig bedingt, ja, dass sie hauptsächlich auf ihr beruht; denn ihre Aufgabe, allgemein gefasst, ist ja keine andre, als: Stimme gegen (oder zu) Stimme, — das heisst: Melodie gegen Melodie zu führen. Bei ihr ist Alles Melodie, schon ihr Stoff, nämlich die Stimmen, die sie gleichzeitig verknüpfen und führen lehrt. Lässt sie dies aus dem Auge, so wird sie ihrer Aufgabe und ihrem Lebensprinzip abtrünnig und kann keine lebendige Frucht bringen. Sie muss nothwendig Melodietüchtigkeit erziehn oder voraussetzen und kann desshalb nur auf methodische Uebung — oder auf die unsichre Bildung der Routine zurückweisen.

Und die Harmonik? — Für sich allein kann sie nichts geben, als Intervallen- und Akkordaufzählung. Schon die Lehre von der Auflösung der Akkorde berührt das melodische Gebiet; die Lehre von den Vorhalten und Durchgängen, ja das Dasein dieser Gestalten ist ohne Melodik gar nicht darstellbar und begreiflich. Vom Durchgange wird dies Jeder zugeben müssen, da er ein nicht, ja widerharmonisches oder widerakkordisches Wesen ist. Aber eben so gewiss liegt im Akkord auch kein Bedürfniss zur Vorhaltbildung, sondern vielmehr ein Widerstreben gegen dieselbe. Denn der Vorhalt vermischt die Akkordgestalten und stört sie dadurch, die Harmonie aber weiss sich nicht anders wieder herzustellen als durch Auflösung — das heisst durch Aufhebung des Vorhalts.

Man gehe nun die Reihe der Ausnahmen von den Grundsätzen der
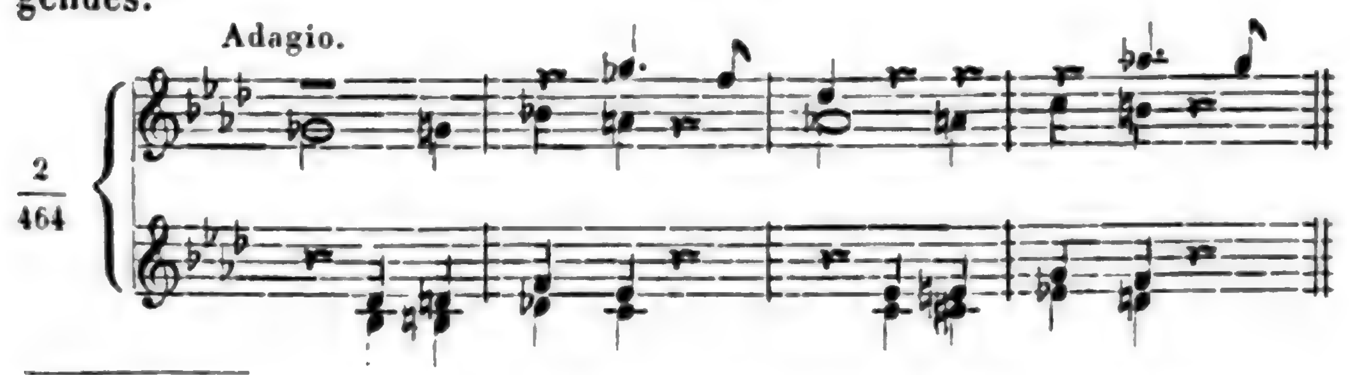
Vorhalts- Durchgangs- Querstands-Lehre durch; überall wird man auf die Grundlage oder doch Mitwirkung des melodischen Prinzips zurückgeführt, überall bestätigt es sich, dass eine Harmonik ohne Melodik so wenig durchgeführt werden, als Harmonie ohne Melodie ein Kunstwerk sein kann, ja dass es in der That keinen einzigen Lehrsatz der Harmonik giebt, der nicht unter dem offenbaren Einflusse der Melodik stände. Zu den vielen schon gegebnen Belägen fügen wir noch einige, — nicht sowohl, um jenen nachzuhelfen, als, um zu einem Abschlusse zu gelangen, dessen Bezeichnung wir uns für den Schluss vorbehalten.

Mozart beginnt seine grosse *C*moll Sonate* so:



Der Vordersatz macht seinen Halbschluss von der Tonika auf die Dominante (nur dass er statt des Dominantdreiklangs den kleinen Nonenakkord und dafür wieder den verminderten Septimenakkord setzt) folglich macht der Nachsatz seinen Ganzschluss von der Dominante (wieder statt ihrer der verminderte Septimenakkord) auf die Tonika. Hierbei geht aber *f* nicht nach der Regel der Harmonie nach *es* hinunter, sondern nach *g* hinauf**; und zwar geschieht dies nicht in einer verborgnen Mittelstimme, wie wir uns in No. 117 erlaubt, sondern in der auffallendsten aller Stimmen. Der Grund ist ein rein melodischer; die Melodie des Nachsatzes hatte die des Vordersatzes nachzuahmen.

Derselbe Meister setzt in einem seiner schönsten Sätze*** Folgendes.

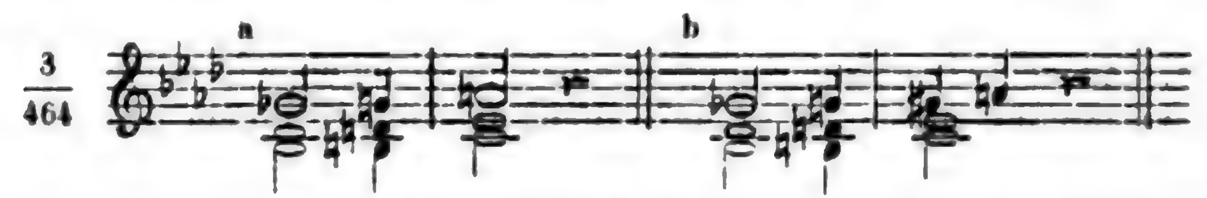


* Fantasie und Sonate in *C*moll, Heft 6 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

** Man muss *f*-*h* zusammenfassen und in *g*-*c* die Auflösung beider sehn. Wollte man statt dessen *f* als einen aufgegebnen — das heisst aber auch nichts Anderes als: nicht aufgelösten — Ton ansehn, so würde wieder *h* nicht richtig, sondern (alsdann unbegreiflich) nach *g* hinauf, statt nach *c* gehn, sechs Stufen weit, statt einer.

*** Aus der ersten vierhändigen Sonate, Heft 7 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.
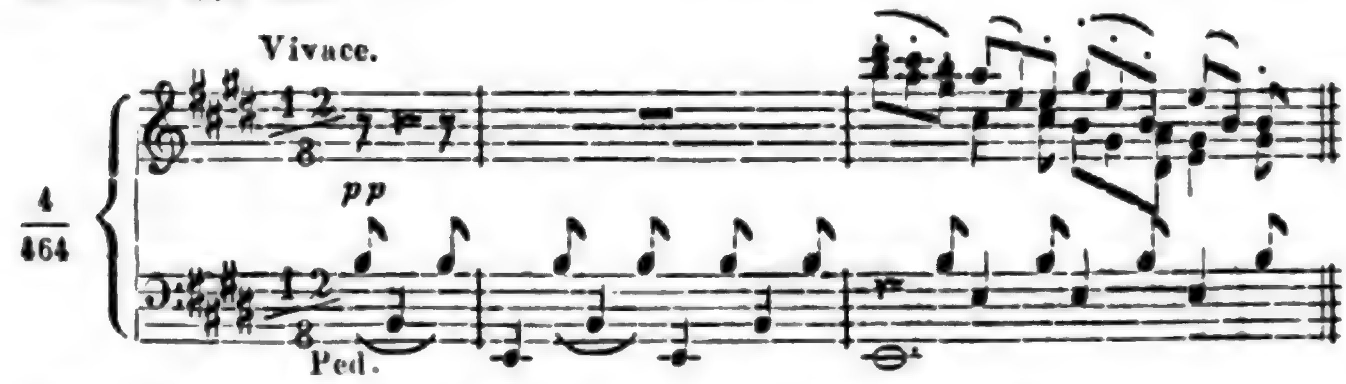
Betrachtet man hier zuerst die drei miteinander gehenden Unterstimmen, so zeigen sich vom ersten zum zweiten Takte doppelte Querstände, *b* gegen *h* und *des* gegen *d*; dasselbe wiederholt sich vom dritten zum vierten Takte. Der Satz heisst eigentlich im Wesentlichen — abgesehen von der Oberstimme — so, wie bei *a*,



oder — mit besserer Folgerichtigkeit in der jetzigen Oberstimme — so wie bei *b*, und hätte so keinen Querstand; allein der Fortschritt würde dann gelähmt und die Melodie marklos gewesen sein. Mozart warf also die Akkorde *des–f–b* und *es–g–c*, — oder vielmehr diese drei und drei Töne als Hülfstöne von oben ein, und belebte seine drei Stimmen mit Recht unbekümmert um den kleinen Widerklang in der Harmonie.

Nun aber trat die Oberstimme hinzu und bildete den Akkord *f–a–c–es–ges*. Dieser musste sich nach *b–des–f* auflösen, und in der That geht die Oberstimme nach *des*. Allein nicht der rechte Akkord erscheint, sondern schroff tritt dafür die zweite Stimme mit *as* gegen *des*, und es folgt der Akkord *as–c–es*, — harmonisch wieder vollkommen unbegreiflich, aber um der melodischen Folgerichtigkeit willen nothwendig, und darum richtig.

Haben wir in vorstehenden und den zahlreichen ihnen verwandten Fällen die Harmonie unter dem Einflusse des Melodieprinzips gesehn, so reiht sich hier —
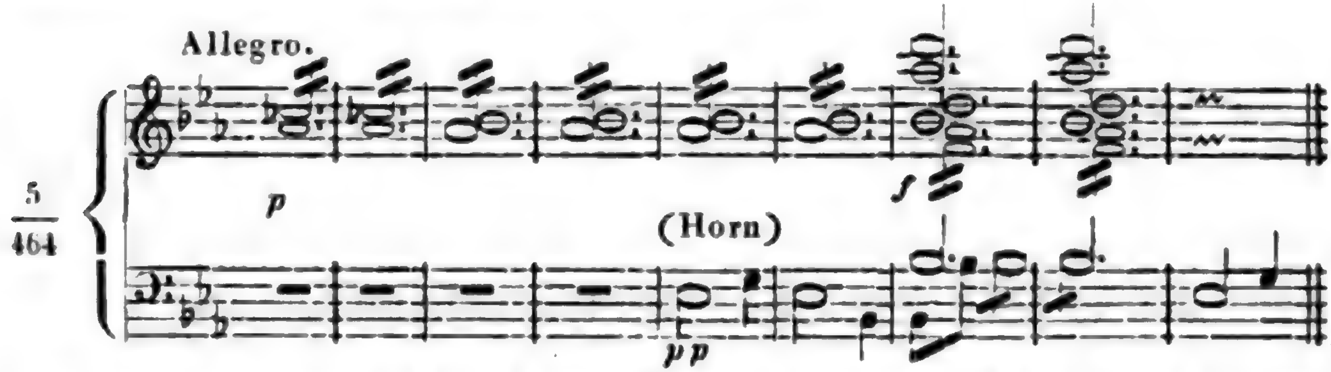


aus Liszt's reizvollem Phantasiebildchen* ein wunderlich Ineinanderspiel von Harmonie und ganz fremder Melodie — oder soll man sagen, zweiter Harmonie? — an. Ueber den Urakkord' *E–gis–h*, der in weiten Glockenschwingungen leise forttönt, tritt weltfremd die Melodie mit ihrem *dis–cis*.... und den »Untertönen« (muss man sagen) *h–a*.... hoch herein. Will man das zwei Hülfstöne nacheinander über einem Halteton nennen? will man sich {*e* *gis*} vorher denken? das Alles er-

* Aus den *Années de Pélérinage* (bei Schott in Mainz), die so manchen in Urfrische aufgefassten Naturklang bewahren.

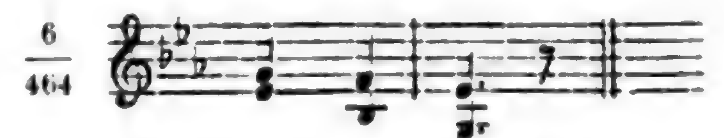
klärt nicht, was geschehn. Der Erinnerung schwebt' ein Doppelbild vor, das in kecker Ursprünglichkeit erhascht und festgehalten wird; die hohe stille weiterhabne Alpennatur, und, ihrer unbewusst, von umbuschter Höhe das spielig niedergaukelnde Lied der Savoyarden-Schalmeien, der kleinen Alphörner von Holz und Bast; — wir selber haben es zwischen *Sallanches* und *les Ouches* so vernommen. In der Phantasie des Bildners und des Hörers liegt der Einigungspunkt.

Ganz in gleichem Sinne wendet sich Beethoven im ersten Satze seiner Helden-Symphonie in dieser Weise* —
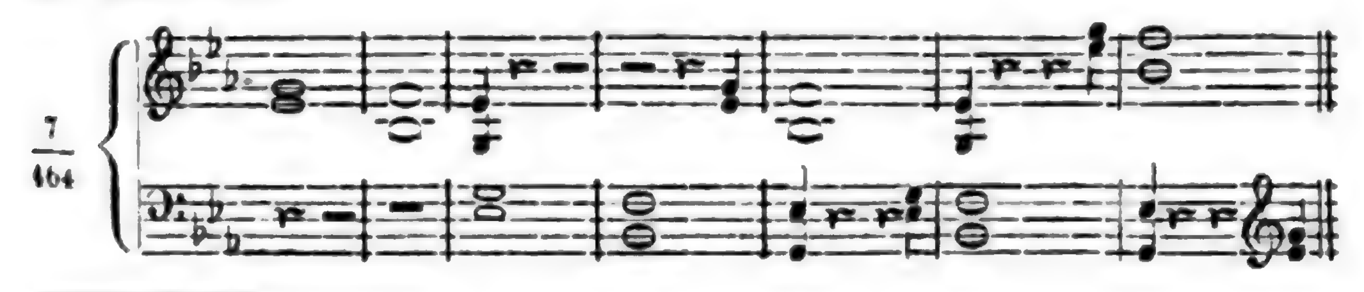


zum ermuthigenden Feldrufe des Thema's zurück. Takt 5 und 6 giebt den Dominantakkord unvollständig, der Takt 7 und 8 vollständig ertönt und zu dessen Auflösung Takt 9 das Thema tritt. Allein dasselbe hat sich schon Takt 5 und 6 gleichsam vorzeitig vernehmen lassen. Der erste Ton (*es*) mochte da zuerst als Vorausnahme gefasst werden, ... aber er verschwindet wieder; der zweite Ton (*g*) könnte Auflösung von *as* sein, ... aber das tönt gleichzeitig weiter und *g* tritt wieder ab. Nicht die Harmonik, die Phantasie des Tondichters wehte den Ruf hinein, wie Luftspiegelung das Schiff zeigt, das noch unter dem Horizont' thatsächlich unerblickbar weilt.

Und abermals Beethoven in seiner durch und durch des Geistes vollen Sonate *Les adieux*, *l'absence et le retour*, deren erster Satz das Lebewohl



als tiefgefühltesten Zweigesang in dramatischer Darstellung sichtlich vor Augen stellt. Wie nun in der Wirklichkeit die bebenden Stimmen ihr »Leb' wohl denn!« mischen würden, so gestaltet es sich auch bei Beethoven.



* S. 47 der Partitur; mit Takt 9 tritt der dritte Theil ein.

Dem abstrakten Harmoniker muss das Ineinanderklingen der Akkorde (Takt 4 bis 7) als unbegreifliche, ja sinnlose Vermengung erscheinen; in der That ist hier nicht etwa eine einzelne Regel verletzt, etwa eine Auflösung versäumt oder ein Vorhalt unrichtig eingeführt, sondern die Harmonie ist ihrem Grundbegriffe nach aufgehoben, indem ein Akkord mit einem zweiten ihm widersprechenden zusammentritt. Allein die höhere Rechtfertigung ist eben in der Melodie des dichtenden Genius gegeben; der Gesang jeder Stimme und das Ineinanderwehn beider ist so wahr und darum so schön, wie je ein Zug eines Dichters. — So wenig dergleichen »nachgeahmt« oder »praktisch benutzt« werden soll, so viel lehrt es dem unbefangen Betrachtenden.

Ueber alles sonst noch zu Sagende wenden wir uns zu einem letzten Ueberblick über den Inhalt und Gegenstand von Melodik und Harmonik zurück.

Melodie kann, wie die erste Abtheilung dieses Werkes zeigt, ohne Harmonie bestehn und geübt werden; wir haben daher mit ihr beginnen dürfen und müssen, wie die Kunst selber im einzelnen Menschen und in ihrer geschichtlichen Entwickelung mit ihr beginnt. Allein die für sich seiende Melodie — der Einzelgesang, die Monodie — reicht nicht gar weit (obgleich sie jahrtausendelang den Menschen genügt hat) und führt in Ausübung und Wissenschaft mit Nothwendigkeit zur Harmonie.

Harmonie für sich allein kann kein Kunstwerk sein, aber ebensowenig ist sie blos abstrakter Begriff vom Zusammentreffen verschiedner Melodien in Einem Zeitmomente, wie ein geistreicher Kunstgenoss aus der S. 273 am schärfsten hervorgehobenen Bedeutung des melodischen Elements gefolgert hat. Sie beruht auf physikalischem Stoffe, der für sich allein schon musikalisches Element, musikalischer Wirkung fähig ist, — auf dem Urakkord' und dem aus ihm erwachsenden Dominant- und Nonenakkorde. Hier ist die Harmonie an sich ein Etwas — und zwar ein Etwas für die Kunst. Aber allerdings beginnt schon im Urakkorde, vollends mit der Bewegung aus dem ersten Akkorde heraus, das Leben und Walten der Melodie, oder, genauer gesagt, der mehrern Melodien, deren Zusammentreffen den Akkord gebildet hat.

Melodie und Harmonie sind zwei Formen, in denen der künstlerische Geist sich entfaltet und offenbart nach Vernunftgesetzen für seinen Zweck. Diese Gesetze gelten theils der Melodie für sich, theils der Harmonie für sich, jenachdem sie bestimmen, wie die eine oder jede von mehrern Melodien sich zu bilden, — und wie das Zusammentreffen der Melodien in der Zeit (in den Akkorden und Zwischentönen) stattzufinden habe. Das sind die beiden Zweige des künstlerischen Vernunftgesetzes, die wir als melodisches und harmonisches Prinzip bezeichnet haben. Sobald man über die Monodie hinausgeht, tritt neben

dem melodischen Prinzip auch das harmonische hervor und in sein Recht, kann keins von beiden verleugnet oder versäumt werden; vielmehr zeigt sich der Reichthum und die bewegliche Lebendigkeit des Geistes in Kunst und Lehre gerade im Wechselspiel und Verein beider Prinzipe.

Hier zeigen sich die hervortretenden Entwickelungsmomente mit Nothwendigkeit in folgender Ordnung.

Zuerst waltet das melodische Prinzip allein — in der Monodie, in der ersten Abtheilung.

Dann waltet es vor und das harmonische Wesen beginnt sich zu gestalten — in der Naturharmonie, in der zweiten Abtheilung.

Nun verlangt die Entwickelung des Harmoniewesens den Vorzug und das Melodiewesen liegt diesem vorwaltenden Ringen gegenüber in Erstarrung, fast in Vergessenheit, — in der dritten und vierten Abtheilung.

Schon aber drängt diese Harmonie-Entwickelung selber zu neuer Belebung des Melodischen hinüber. Die Stimmen entfalten sich innerhalb der Harmonie am beweglichsten in der harmonischen Figuration, — darauf gegen die Harmonie, in den Vorhalten, Durchgängen u. s. w. Hier ist der Wechselkampf beider Prinzipe zur vollen Lebendigkeit entbrannt.

Allein dieser Kampf selber weiset darauf hin, dass beide Prinzipe nur einen einigen Gegenstand haben, die Kunst in ihrer untrennbaren Ganzheit, — und nur einem einigen Geist dienen, dem in der Kunst dichterisch waltenden, für den sie beide nur Stoff sind, — nöthiger oder lässlicher, wie seine Zwecke fodern.

Das muss thatsächlich beurkundet werden; hiermit geschieht in dieser Sphäre der letzte gebotene Schritt. Den haben wir im Obigen bezeichnet.

S.

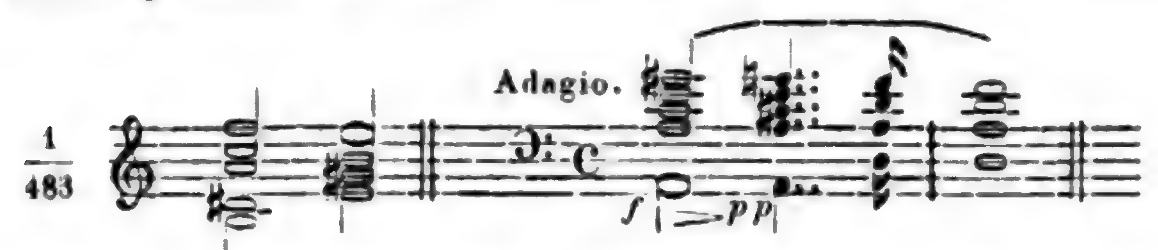
Ueber die Gränzen der Akkordentwickelung.

Zu Seite 326.
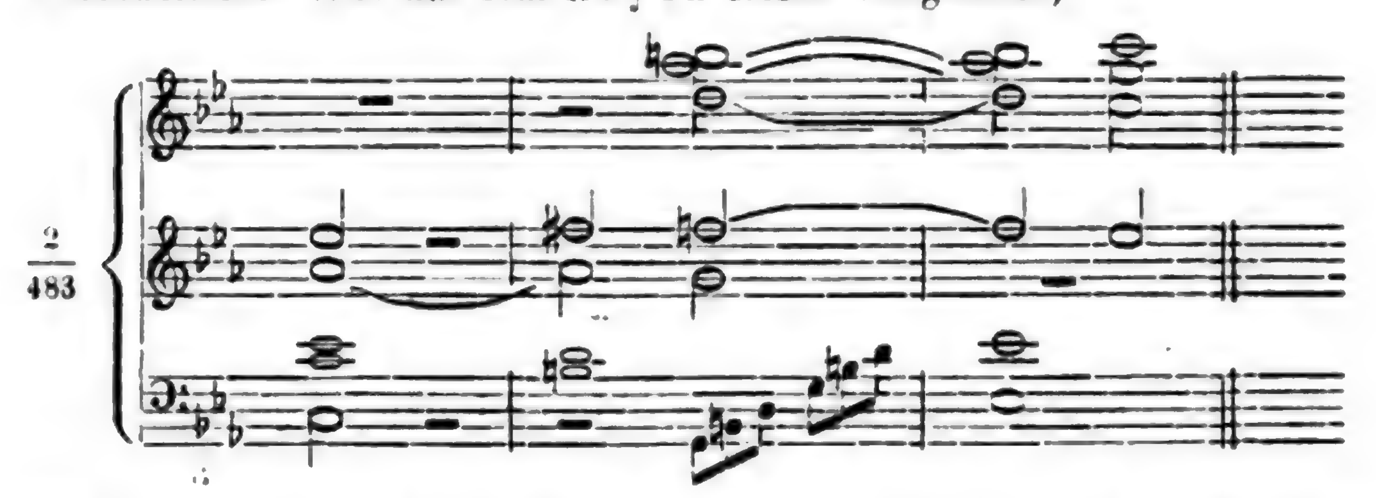
Ist nun, so dürfen strebsame Leser fragen, hier — am Schlusse der Lehre von den Mischakkorden — das Material der Harmonik vollständig überliefert? —

Wir antworten getrost: Nein. Aber diese Vollständigkeit lag nicht einmal in unsrer Macht, geschweige in unserm Willen und unsrer Pflicht; das Erstere schon desswegen nicht, weil allerdings neue Bildungen, Behandlungsweisen, Verknüpfungen von Akkorden von Tag

zu Tage möglich sind, — gleichviel mit welchem Rechte, das heisst mit welcher Vernunftnothwendigkeit und mit welchen Folgen. Jede Lehre ist nothwendig auf das bis zu ihr hin Vorhandne angewiesen und beschränkt. Darüber hinaus kann sie dann noch mit abstrakten Berechnungen und Vermuthungen gehn; sie kann z. B. mit Hülfe bekannter mathematischer Formeln aller Verknüpfungen von drei bis fünf — und mehr Tönen in allen Intervallgattungen herausrechnen, oder mehr versuchsweise (wie neuerdings ein Lehrer gethan) Akkorde und Akkordgebrauch wie hier —



aufstellen. »Wer kann wissen (fragt jener Lehrer bei dem letzten und ähnlichen Gebilden) ob nicht ein künftiger Tondichter eine dieser Harmoniefolgen selbst ohne Vorbereitung angeschlagen für irgend einen besondern Ausdruckszweck, zu irgend einer herben, bitter in das Gemüth schneidenden Gefühlsnüance wirkungsvoll zu benutzen weiss?« — Allein solches Vorgreifen erscheint von höchst zweifelhaftem Werthe, wenngleich wir die Möglichkeit, dass solche Gestaltungen einmal brauchbar gefunden werden, keineswegs in Abrede stellen; wer kann jede Grimasse vorhersehn? Dem Künstler im Schaffensdrange wird sich, wenn anders er in rechter Weise gebildet und berufen ist, jede nöthige Gestaltung von selbst ergeben; er bedarf dazu keines Vorarbeiters. Wer hat dem Haydn dieses Tongebilde, —



den Zusammenklang *h-d-fis-as* vorgearbeitet? Sein Weg führt ihn von *c-es-as* (dessen höheres *es* er gleichsam verliert) nach *h-d-g*, mit dem Vorhalt *as* vor *g*. Dazu setzt er einschneidend *fis*, — das man als Hülfston zu einem nachfolgenden *g* fassen möchte. Allein nicht dahin, sondern abwärts geht der erhöhte Ton nach *f*, so dass (ähnlich etwa No. 268, *B*) statt *g-h-d* der Dominantakkord ersteht, und die Oberstimme (die Pause weggedacht *es, fis, f*) schmerzlich hinauf und gedrückt hinab sich windet. Nicht an einen Mischakkord dachte Haydn,

den er irgendwo gelernt; ihn fröstelte im leeren, gestaltersehnenden, gestaltzerfliessenden Chaos.

Nicht materielle Vollständigkeit, wäre sie auch möglich, ist Obliegenheit der Lehre und Vortheil für den Schüler; dem letztern würde sie vielmehr am eignen Forschen und Finden hinderlich, also nachtheilig. Nur das liegt ihr ob: die vernunftgemässe Entwickelung und den auf ihr beruhenden innern Zusammenhang an ihrem Gegenstand' aufzudecken und hierin den Schüler sattsam festzustellen. Sie soll ihm die Wege öffnen und anbahnen, nicht sie für ihn gehn.

T.

Ueber Singbarkeit der Stimmen.

Zu Seite 363.

Da wir in diesem Abschnitt' im Begriffe sind, die Begleitungsstimmen zu lebendigem Gesang' auszubilden, ist es wohl angemessen, neben der stetigen Entwickelung der Lehre besondre Erwägung auf die Singbarkeit der Stimmen zu verwenden, die man oft als erstes Gesetz für Gesang aufgestellt findet.

Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man zunächst die rechte Lage und Führung der Stimmen, wodurch dem menschlichen Stimmorgan der Vortrag derselben möglich, leicht zusagend wird. Ferner aber versteht man darunter überhaupt die Fasslichkeit und aus dieser hervorgehende leichte Vorstellbarkeit der Stimmen, sei es im wirklichen Gesang, oder durch Instrumente.

Nun ist aber einleuchtend, dass Fasslichkeit und Vorstellbarkeit einer Stimme in verschiednen Graden statt haben können und dass sich nicht absolut bestimmen lässt, welcher Grad von Fasslichkeit gewährt sein müsse. Es kommt vielmehr darauf an, sich klar vorzustellen, worauf die Fasslichkeit einer Stimme beruhe.

Sie kann einen körperlichen oder geistigen Grund haben.

Ein körperlicher Grund der Unfasslichkeit, folglich Unausführbarkeit (Unsingbarkeit) oder eines mindern Grades von Fasslichkeit und Ausführbarkeit kann nur in der Unmöglichkeit oder Schwierigkeit liegen, die ein Stimmorgan oder Instrument findet, einen Ton oder eine Tonverbindung zu erreichen und darzustellen. So findet jede Stimme gewisse Töne für sich zu hoch oder zu tief, jedes Instrument gewisse Töne unerreichbar, gewisse Tonverbindungen gar nicht oder schwer darstellbar. Diese Betrachtung kann aber nicht hier, sondern erst in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze zur Erörterung kommen.

Im Allgemeinen ist nur soviel anzunehmen, dass die zu weit über die Oktave hinausgehenden Sprünge meistentheils schwerer ausführbar sind.

Der geistige Grund der Unfasslichkeit oder Fasslichkeit beruht auf dem Verständniss eines Tonverhältnisses. Tonverhältnisse sind fasslich und ausführbar, sobald wir sie begreifen; und um so mehr, je klarer und sichrer wir sie begreifen. Daher finden sich keine fasslichern Tonverhältnisse, als die der Durtonleiter und der ersten Akkorde; daher ist die Molltonleiter und namentlich deren — nur durch die Nothwendigkeit uns aufgedrungne übermässige Sekunde schwerer fasslich. Nun erräth man schon, dass die je spätern Entwickelungen auch die je schwerer fasslichen sein müssen, denn sie beruhn auf mehr und verwickeltern Voraussetzungen; so dass die Entwickelung des Ton- und Harmoniesystems *einerseits* die fortschreitende Schwierigkeit des Fassens darlegt, *andrerseits* aber auch dem, der den Zusammenhang des Ganzen begriffen und in sich aufgenommen hat, die entferntern und letzten Gestaltungen endlich eben so begreiflich und darstellbar macht, als die ersten.

Daher geht eine Stimme am fasslichsten und singbarsten in der Ordnung der Tonleiter, oder in der Terzenfolge der Akkordtöne, oder von einem zum andern verbundnen Akkord, und zwar in dessen nächstliegende Intervalle. Leichter geht ferner in der Regel eine Stimme in verbundne Akkorde derselben Tonleiter, als in fremde Töne über; und bei letztern wieder leichter in die nächstliegenden (nächstverwandten), als in entferntere Töne. Man erkennt hieraus, dass man nur den bisherigen Gesetzen über Harmonie und Stimmführung folgen dürfe, um überall im rechten Sinne singbar zu schreiben.

Eine einseitige und beengende Auffassung des Begriffs von Singbarkeit hat sich aber in der ältern Lehre geltend gemacht. Hier sollten nur die nähern und nächsten Tonverhältnisse für singbar anerkannt, die Stimmschritte in entlegnere aber verboten, — oder doch den Singstimmen versagt, — oder doch wenigstens von der Melodie (Hauptstimme) ausgeschlossen sein; — freilich im Widerspruch mit den grössten Künstlern, wie das denn der ältern Lehre stets zugestossen. Man sieht sogleich, dass dabei der *Sinn der Tonverhältnisse*, der *Inhalt des Tonstückes* nicht bedacht, sondern nur die *äusserliche Fasslichkeit* erwogen und willkührlich darüber bestimmt worden ist. Und so hat man denn auch ganz äusserlich vor Allem die übermässigen und verminderten Intervalle als unsingbar in Verruf gethan. Wie aber, wenn diese in den fasslichsten Verhältnissen erscheinen? z. B. hier —





die übermässige Quarte, Quinte und Sekunde und die kleine Quinte? Nun, — dann passt freilich die Regel nicht, wie überhaupt niemals eine äusserlich aufgegriffene Lehre mit der Kunst in Uebereinstimmung sein kann.

Wir bedürfen also keiner andern Regel, als der Vernunftmässigkeit in unsern Tonentwickelungen, wie sie sich bisher aus der Natur der Sache herausgestellt hat und auch in der Folge sich weiter enthüllen wird. Dann werden wir — nach Seb. Bach's und Beethoven's und aller Meister Vorgang — auch das Aeusserste unverzagt aussprechen dürfen, ohne in Unfasslichkeit und Unsingbarkeit zu gerathen.

Freilich ist aber nicht Alles Allen fasslich; wer möchte berechnen, wie tief man hinuntersteigen und wie viel man opfern müsste, um Allen das ihnen Genehme und Fassliche zu geben? Diese Berechnung und der Wunsch liegt ausser der Sphäre des Künstlers.

U.

Höherer Choralstyl.

Zu Seite 373.

Die Behandlung des Chorals ist die wichtigste Aufgabe, die der erste Theil der Kompositionslehre bringt; nur wer sie vollkommen nicht blos begriffen, sondern auch zu gänzlicher Sicherheit und Geläufigkeit sich angeeignet hat, ist reif zu den Aufgaben des zweiten Theils, nur ihm kann das Versprechen erfüllt werden, das die Einleitung (S. 8) ertheilt hat: dass keine Kunstform an ihrer Stelle grössere Schwierigkeit haben wird, als die einfachsten vorhergegangnen an der ihrigen. Die Erfahrung an ganzen Reihen von Jünglingen, die sich dem Verfasser anschlossen, hat erwiesen:

> dass ohne Ausnahme jeder, der den ersten Kursus (den Inhalt dieses ersten Theils) sich vollkommen angeeignet hatte, auch im zweiten eine Aufgabe nach der andern ohne Schwierigkeit und mit Glück lösete, und so dem dritten Kursus (Vokal- und Instrumentalsatz) entgegenreifte.

Dagegen hat es freilich auch nicht an dem Beispiel Einzelner gefehlt, die den ersten Kursus vernachlässigt hatten, oder aus unzuläng-

lichem fremden oder Selbstunterrichte zu dem zweiten Kursus herantraten, und bei aller Anstrengung nicht mit den Uebrigen Schritt halten konnten. — Wer nur eine Vorstellung von systematischer Entwickelung hat, wird diese Erscheinung schon voraussagen; den Mathematiker möchten wir sehn, der etwa den pythagorischen Lehrsatz beweisen könnte, ohne zuvor die Lehrsätze von der Kongruenz der Dreiecke u. s. w. begriffen zu haben. Leider ist nur die Kompositionslehre bisher noch so unvollständig und unsystematisch behandelt worden, dass es Vielen gar nicht einfällt, von ihr etwas Andres, als eine grössere oder geringere Masse einzelner Kenntnisse zu erwarten, die man sich nach Belieben ganz oder theilweise, bald hier bald da anknüpfend, gewinnen könne.

Es versteht sich aber von selbst, dass unsre Foderung nicht durch jene dürre und geistlose Handhabung des Chorals befriedigt ist, die von so manchem Organisten geübt und weiter gelehrt wird, die auch wohl dem Bedürfnisse des Gemeinedienstes (S. 341) mehr oder weniger genügen mag. Für diesen an sich wichtigen und würdigen, für Kunst aber und Kunstübung nur äusserlichen Zweck bedarf es zunächst einer wohlgeordneten Modulation und einer den Gesang einfach unterstützenden und leitenden Harmonie, und man thut besonders unsichern Gemeinen gegenüber wohl, sich an das Nächste und Einfachste zu halten (wenn es nur nicht zu trivial ist) und lieber zu wenig als zu viel zu geben.

Ganz anders stellt sich die Aufgabe für den Komponisten; — und, beiläufig gesagt, wir würden mehr gute Organisten haben, wenn auch die für solche Stellung sich Vorbereitenden zuerst trachteten, die Aufgabe des Chorals rein zu lösen, und erst später sich nach dem augenblicklichen Bedürfniss der Gemeine umzusehn und zu bequemen. Der Komponist fasst ohne alle äussere Rücksicht den Choral als Kunstaufgabe; er bestimmt Modulation, Harmonie und den Gang der Stimmen nur nach dem Sinn der Choralform im Allgemeinen und des gewählten Liedes; sein letztes und höchstes Trachten ist, jede seiner Stimmen zu dem vollkommensten Gesang auszubilden, den die Form und die besonders gewählte Aufgabe zulassen, — gleichviel, ob eine solche Stimmführung einer Gemeine, oder gar jeder Gemeine in jedem Momente des Gottesdienstes zusagt oder nicht. Hierhin zu führen, ist eine der wichtigsten Aufgaben unsrer Lehre, diese Kunst ist es, deren Gewinnung wir als Bedingung höhern Fortschreitens ausgesprochen haben.

Zu freierer Umschau und Prüfung der Grundsätze bieten wir den eifrig Strebenden in Beilage XX einige Choräle (soviel der Raum zulässt) verschiedner Tonsetzer, denen Jeder nach Gelegenheit mehr zufügen mag. Sie sollen nicht Muster zur Nachahmung sein, — der Künstler soll und darf überhaupt nicht nachahmen, kann also Muster nicht brauchen. Der Jünger bringe sie sich vor Allem antheilvoll zu

Gehör und gebe sich ihrer Wirkung hin, soweit sie auf sein Gemüth wirken. Dann mache er sich klar, was ihm an den Sätzen zusagt und was nicht, und suche die Ursachen zu diesen Wirkungen auf, prüfe die Modulationsanlage, die Entwickelung der Harmonie, die Stimmführung, — Alles ohne Scheu vor dem Namen des Setzers, weil ihm bei aller Ehrfurcht vor den Meistern zuletzt doch redlich Forschen und eigne Vernunft die höchsten Meister bleiben müssen. Zuletzt erst halte er das Ergebniss eignen Forschens mit dem im Lehrbuch' Ausgesprochnen zusammen, weil weder diese noch eine andre Lehre, sondern nur eigne Erkenntniss und Ueberzeugung dem Künstler Gesetz sein kann. —

Geflissentlich stellen wir ein Paar Choralsätze voran, die auf die Periode der Kirchentonarten hinweisen. Das dieser Periode Eigenthümliche (worüber die folgende Abtheilung S. 399 das Nöthigste mittheilt) lebt in unsrer Musik nur in vereinzelten Nachklängen fort; der Komponist unsrer Tage würde sich, wollte er ohne besondern Antrieb zu jener alten Weise zurückkehren, der Denk- und Redeweise, in der er aufgewachsen ist, entfremden, wiewohl Niemand voraussehn kann, ob er nicht (S. 438 sind Beispiele gegeben) unter besondern Umständen der alten Weise bedarf. Es handelt sich aber hier weder um berechtigte noch unberechtigte Rückkehr zum Alten, sondern nur darum, auch mit seiner Hülfe den Gesichtskreis zu erweitern, Vorstellung und Erkenntniss zu bereichern. Der Künstler muss der Biene gleich (in der bekannten Kinderfabel) »Süssigkeit aus jeder Blume« saugen, — und das Gift, was vom Leben ab zum Tode bringt, den Moder der Vergangenheit, der das frische Leben ankränkelt, »das Gift lässt er darin.«

Hinüberführen in jene Zeit mag ein Choral (No. 1) aus dem »Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation, herausgegeben unter Mitwirkung Mehrerer von G. Freiherrn v. Tucher«*. Das Werk, zunächst kirchlichen Zwecken (Rückführung rhythmischen und in alter Weise würdigen Choral-Gesangs) sich widmend, giebt nicht sowohl Choräle dieses oder jenes bestimmten Musikers, sondern stellt aus ihnen allen und nach ihrem Vorbilde seine Sätze zusammen, wie es sie verwendbar erachtet. Diesem nachgebildeten Satze fügen wir einen jener Zeit ureignen (No. 2) zu, von Hieronymus Prätorius, aus dem Jahr 1604, also nicht einmal der Blütezeit jener Periode zugehörig, der aber vor ältern und vielleicht karakteristisch bezeichnendern geeignet ist, Blick und Verständniss für diese versunkene Welt zu öffnen.

Was zunächst an diesen Sätzen, besonders dem zweiten auffällt, ist die reichere, bedeutungsvolle Rhythmik; man muss sie wo möglich in vierstimmigem Chorgesange (den zweiten nöthigenfalls in günstigerer

---

* Bei Breitkopf und Härtel. 1848.

Stimmlage) sich zu Gehör bringen, um das unermessliche Uebergewicht gegen die heutige Choralweise zu erfassen und sich selbst mit ihr, soweit es angeht, auf einen höhern Standpunkt, als der gewöhnliche Kirchendienst fodert, zu versetzen. Mit dieser Rhythmik ging, namentlich in der Blütezeit jener Periode des Glaubenseifers und geistlicher Kampfesfreudigkeit, freiere Melodiebildung Hand in Hand; als Beispiel der alten rhythmisch-melodischen Ausgestaltung im Gegensatze zur neuern geben wir die Melodie des Lutherliedes, — wenigstens theilweise, —



aus einem Drucke, der wahrscheinlich 1538 erschienen ist, ohne uns weiter auf diese nur zur Anregung bestimmte Mittheilung einzulassen; Stimmführung und Modulation (über welche letztere die folgende Abtheilung Auskunft giebt) mag Jeder für sich prüfen.

Der Choral No. 1 (abgesehn von manchem Fremden und Befremdlichen, das dem alten System entsprungen) und besonders der No. 3 aus Graun's Tod Jesu können als Beispiele volksthümlich fasslicher Darstellung gelten. Wenn man in dem Choral von Fasch No. 4 (und ebenso in andern Sätzen desselben Musikers) fremde, ja bisweilen etwas wunderliche Harmoniefolgen findet, die wir nach unsern Grundsätzen kaum zu rechtfertigen wüssten: so mag der Grund — wie schon früher erwähnt — oft der gewesen sein, dass Fasch in den Chorälen wie in allen seinen Kompositionen stets darauf dachte, seiner Singakademie Stoff zur Uebung, also auch Uebung in fremdern Harmoniewendungen zu geben. Sei dies auch eine Abweichung von der geraden Pflicht des Komponisten, nur das seiner Idee und Aufgabe Gemässe und Eigne zu geben ohne alle Nebenrücksicht: so wird doch Niemand darum mit dem Stifter der berliner und dem Anreger aller andern Singakademien rechten wollen. Doch mag es der Schüler in bescheidner Stille prüfen und beherzigen.

Die weitere Prüfung überlassen wir einem Jeden, dürfen aber von dieser höchstwichtigen Sache nicht scheiden, ohne ein letztes Wort über Sebastian Bach's Choräle, der für den höhern Choralstyl als Meister und ewiges Muster dasteht. Vor Allem folgende Bemerkung.

Es sind bekanntlich schon vor Jahrzehnten mehrere hundert Bach'scher Choräle gesammelt und mehrmals* herausgegeben worden.

* Neuerdings ist eine vorzügliche Partitur-Ausgabe von dem verdienstvollen C. F. Becker, bei Friese in Leipzig, erschienen.

Allein diese Choräle (oder doch der grösste Theil) sind aus verschiednen Kirchenmusiken des Meisters herausgehoben, keineswegs von ihm selbständig behandelt worden. Man kann sie also, wie Jedem gleich einleuchten muss, nicht ohne Weiteres als freies Kunstwerk im Choralfach aufnehmen und beurtheilen, sondern muss bedenken, dass sie unter dem Einflusse dieser oder jener bestimmten Kirchenmusik, besonderer Stimmung u. s. w. gesetzt sind, dass man also keineswegs überall reine Muster freier Choralbehandlung vor sich hat, vielmehr, um recht zu urtheilen, auf den Ort zurückgehn muss, wo Bach mit seinem Choral wirken wollte. So findet sich öfters nicht blos die Taktart verwandelt (zwei- oder viertheilig in dreitheilig), sondern auch die Tonfolge des Cantus firmus in einer Weise geändert, die an ihrem Ort in einem grössern Kunstwerke durchaus zulässig und meist tiefsinnig, bisweilen von treffender Wirkung ist, aber weit hinausgeht über die Befugnisse freier Choralbehandlung. Aus gleichem Grund' ist die Tonart der Choräle oft verändert, haben die Stimmen oft so reiche oder eigne Entwickelung, wie man wieder nur unter dem besondern Einfluss' eines grössern Kunstwerks, in dem der Choral auftritt, statthaft finden kann. Will der Schüler daher Bach's Choräle gründlich verstehn, so muss er sie an Ort und Stelle, im Zusammenhang der Kirchenmusik * auffassen, in der sie der Meister eingeführt hat.
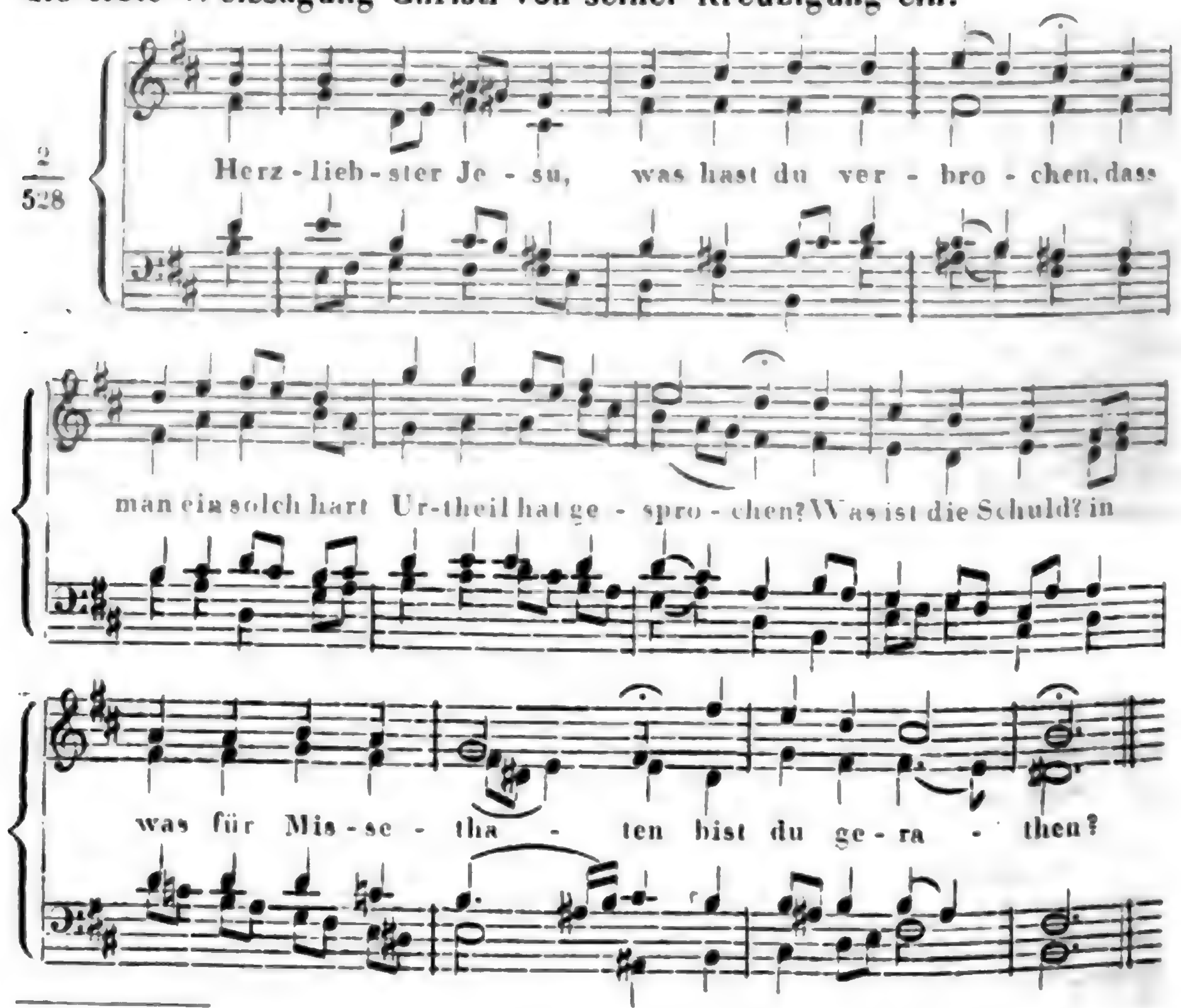
Hier betrachten wir zuerst einen Choral aus der Matthäischen Passion. In diesem Wunderwerke, das jeder Musiker besitzen sollte, nehmen die Choräle ** eine eigne Stellung ein. Das Werk selbst hat zwiefachen Inhalt. Die Leidensgeschichte aus dem Evangelium Matthäi wird von der Person des Evangelisten und aller Mithandelnden episch-dramatisch vorgestellt. Dies ist das Eine. Allein reicht nicht die vortausendjährige Begebenheit in unser gegenwärtiges Leben hinein? gehört ihr nicht unsre innerlichste Theilnahme? ist sie nicht der Grundstein unsers sittlich-religiösen Daseins, sind wir nicht mit Seele und Geist in ihr gewurzelt? So ist jenes längst vorübergegangne Ereigniss ein der christlichen Gemeine stets gegenwärtiges; es wird uns erzählt und vorgestellt, aber zugleich leben wir es mit. Hier erbaut sich die andre Seite der Bach'schen Passions-Musik. Mitten in Erzählung und Handlung hinein tritt die Gemeine, bald mit besondern Betrachtungen und Empfindungen (dann sind es Arien und andre Solosätze), bald mit

* In öffentlichen Ausgaben liegen vor: die Matthäische Passion und sechs Kirchenmusiken, von mir bei Schlesinger in Berlin und Simrock in Bonn in Partitur und Klavierauszug herausgegeben; ferner die Kirchenmusik: Ein' feste Burg und die Motetten, bei Breitkopf und Härtel herausgegeben, und andre. In den letzten Jahren sind elf Bände von Seb. Bach's sämmtlichen Werken, herausgegeben von der dazu gebildeten »Bachgesellschaft«, enthaltend 50 Kirchenkantaten, die Matthäische Passion, die *H*moll-Messe u. s. w. in prachtvoller Ausstattung bei Breitkopf und Härtel erschienen.

** Vergl. d. Berliner allg. mus. Zeit. v. Jahre 1829, No. 8 u. f.

allgemeinerer volksmässiger Theilnahme, — und dann mit der Stimme der christlichen Gemeine, mit der Form des Chorals. Das Letztere besonders geschieht überall treffend, bisweilen in der überraschendsten tiefrührendsten Weise*, dass man in der That schon an der Art, wie die Choräle eintreten, über das Wesen des Chorals tiefen Aufschluss erhält. Durchaus hat Bach hier den Choral in seiner typischen Bedeutung als Gemeinelied, aber — dem Heiligen gegenüber — in höchster Würde aufgefasst, und nur leise, einzelne, aber um so innigere Hindeutungen regen sich auf den besondern Inhalt des Verses, nur mit leisen, aber tieferfundnen Wendungen und Färbungen nähert er sich der besondern Stimmung, die an dieser oder jener Stelle vorwaltet. Das Besondre herrscht in den Solosätzen, im Choral tritt es hinter dem ungleich höhern und wichtigern Gedanken des Gemeingefühls, der Volksstimme zurück. Es ist daher ungemein lehrreich, jenes Allgemeine, dann aber jene feinen Regungen eines bestimmtern Momentangefühls zu beobachten.

Wir ergreifen gleich den ersten Choral. Er tritt unmittelbar auf die erste Weissagung Christi von seiner Kreuzigung ein.

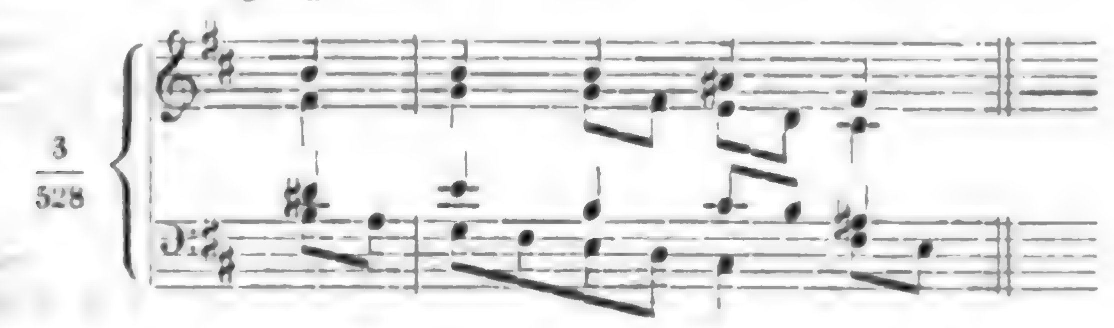


* Ein Beispiel genüge. Christus hat ausgesprochen: Einer unter euch wird mich verrathen! und leidenschaftlich durch einander haben die Jünger gefragt: Herr, bin ich's? — Da fällt, wie vom eignen Gewissen überwältigt und bezwungen, die Gemeine ein: Ich bin's, ich sollte büssen, an Händen und an Füssen gebunden in der Höll'.

H moll ist Hauptton, die erste Strophe mit einem Halbschlusse, die zweite in der Parallele schliessend. Hätte die erste in die Dominante ausweichen sollen? — es wär' zu unruhig gewesen und hätte keine Frucht gebracht, da drei Schritt weiter die Tonart wieder aufgegeben werden müsste. Oder sollte man einen Halbschluss in der Parallele machen? — es wär' zu früh, und hätte der folgenden Strophe vorgegriffen; diese wäre dann mit ihrem *D* dur unkräftig nachgekommen, oder hätte matt nach *H* moll zurück oder eben so schaal nach *G* dur gemusst, um auch das zwei Schritt weiter aufzugeben.

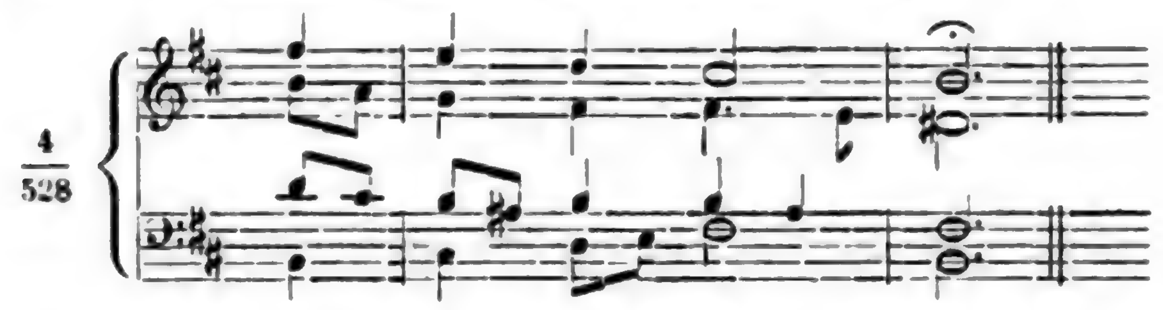
Die fernere Prüfung der Modulation überlassen wir dem Schüler, und bemerken nur noch Einzelnes.

Wie kräftig tritt gleich Anfangs die Unterdominante ein! eine fliessendere Bewegung, z. B.



(oder wie man sie hätte gestalten wollen), wie hätte sie die Kernzüge der Modulation und des Textes verwaschen! — Wie ernst ist in der dritten Strophe zu den Worten: »In was für Missethaten?« — die Wendung über *G* dur in die Unterdominante! und wie dringend spricht sich die Frage darin aus, dass statt eines Halbschlusses in diesem Tone der letzte Akkord wieder nach dem Hauptton' umlenkt und ein Umkehrungsakkord ist, der ohne Auflösung schwankend bleibt bis zur folgenden Strophe! — Auch der letzte Schluss in Dur, statt in Moll — eine Gewohnheit älterer Kirchenkomponisten, die Dur befriedigender fanden (S. 511) als Moll — lässt noch die Frage einigermaassen durchfühlen.

Nun prüfe man den Gesang jeder Stimme, stets mit Rücksicht auf den Text. Warum hat Bach die letzte Strophe nicht so —
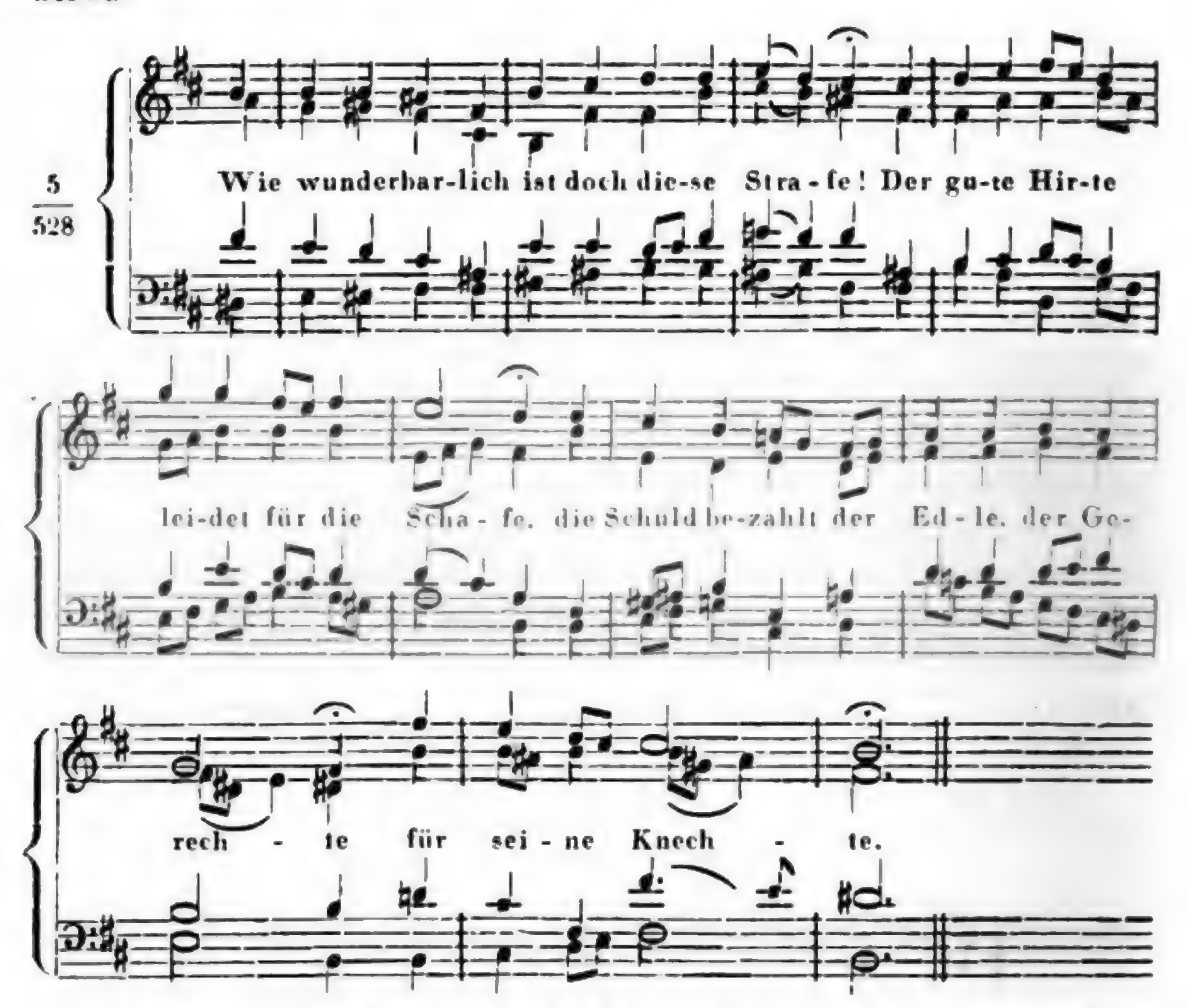


gesetzt? die Stimmlage ist hier zu Anfang günstiger und der Fluss der Mittelstimmen sanfter. — Aber wie unvermengt erscheint bei Bach der Hauptton der Melodie, wie schön hebt der Alt das »du« hervor, und wie wohlanständig ist es, dass der Tenor, der zuvor geherrscht hat, sich jetzt mehr unterordne! — Beiläufig hat Bach nicht gezögert, den

Tenor mit der offen liegenden Terz des Dominant-Akkordes abwärts zu führen, um mit würdigem Vollklang zu schliessen.

Nun fasse man die Stimmen in ihrem Zusammenwirken in das Auge, wie jede ihrem Karakter entspricht und damit die andern hebt oder von ihnen gehoben wird, wie Anfangs alle, gleich allen Herzen der Gemeine, aufwallen bei den Worten »Herzliebster Jesu«, und dann wieder die ernste Frage: »was hast du verbrochen?« in festern Tönen aussprechen und die Melodie mit ihrer Steigerung allein gewähren lassen! Der eifrige und sinnige Schüler muss jeden Schritt erwägen.
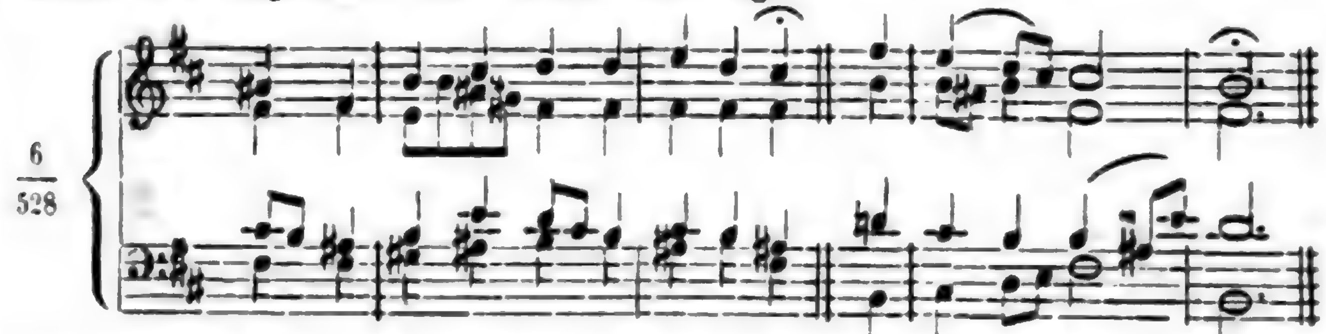
Derselbe Choral erscheint noch einmal. Aber mitten in der Zeit der Leiden. Das empörte Volk hat sein Wuthgeschrei: »Lass ihn kreuzigen!« erhoben, und in sehr ernster Stimmung tritt die Gemeine herzu.



Hier war kein aufwallender Anfang, nur ein sehr gemessner Eintritt der Stimmen zulässig, und erst bei der beunruhigend rührenden Vorstellung: »der gute Hirte leidet,« fliessen die Stimmen von beweglichem Gesange. Die dritte Strophe, die früher fest in *D* dur stehen blieb bis zu der Ausweichung nach *G* und dem fragweisen Schlusse, verlangt hier gleich Anfangs nach *H* moll zurück, geht dann in der früher festgestellten typischen Weise nach *G* dur, kann aber nicht den frühern Schluss beibehalten und eben so wenig, bei dem ernsten Inhalte

des Textes und der Handlung, in jenem hellern Ton' bleiben, sondern wendet sich mit einem Halbschluss in die Unterdominante des Haupttons (*E* moll), eine Tonart, die das erste Mal nur berührt worden war.

Bemerkenswerth ist der Tenor zu Anfang und am Schlusse. Milder und bequemer wär' diese Führung,
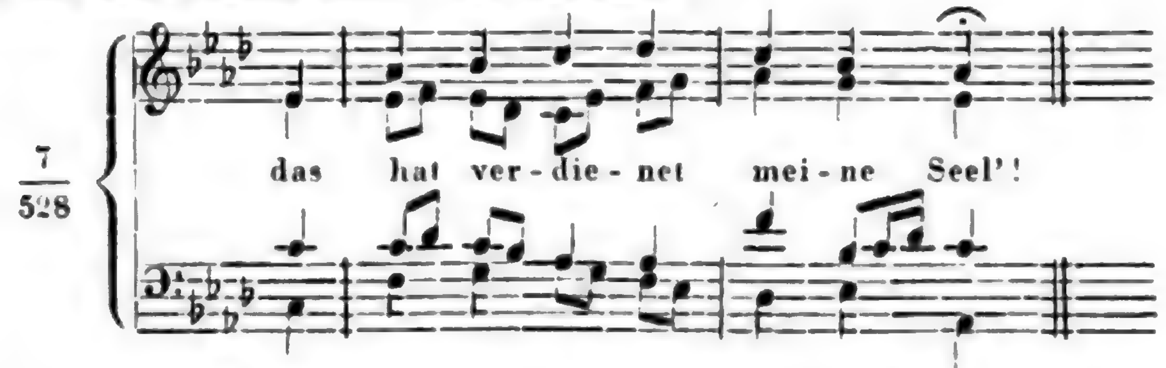


oder manche ähnliche gewesen. Aber wie schallend steigert die höhere Lage der Stimmen bei Bach die Worte: »ist doch diese Strafe!« Wie wirkungsvoll geht der Tenor dem bedachtsam, aber unabweislich herandringenden Bass entgegen, bis er bei dem rechten Worte weicht und sich leidenschaftlich in die Höhe wirft! wie beredsam spricht er am Ende, wie heftig bekennt er sich selbst zur Zahl der Knechte!

Es ist hier der Ort, wo der sinnvolle Schüler eine allgemeinere Bemerkung recht überzeugungsvoll auffassen kann.
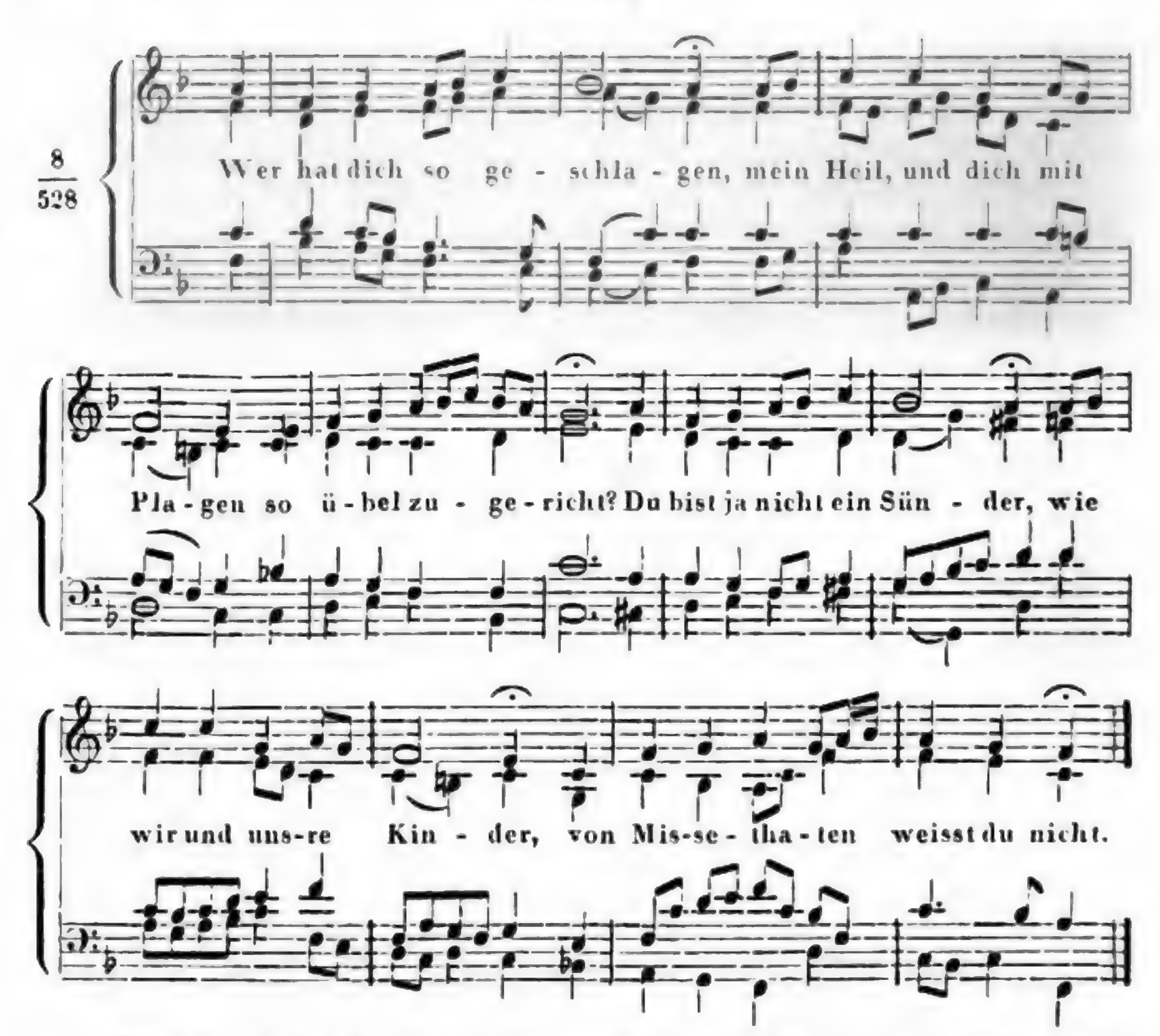
Ueberall drängt es Bach, seinem Tenor die innigern, leidenschaftlichern Wendungen, oft in einer beinah phantastischen Weise zu geben, ganz dem Karakter dieser Stimme (S. 365) leicht und tief erregbarer männlicher Jugend gemäss.

Dies hat sich schon in No. $\frac{3}{528}$, noch mehr in No. $\frac{5}{528}$ fühlbar gemacht. In einem andern, wiederholt in der Passion angewendeten Choral (die Mel.: Nun ruhen alle Wälder) zeigt es sich wieder. Das erstemal (S. 574 Anm.) tritt der Choral nach der Frage der Jünger auf: Herr, bin ich's? — und spricht aus, dass auch die Gemeine nicht treu sei und büssen solle. Im Schlusse —



wie eigen, wie heftig und jugendlich zierlich tritt da wieder der Tenor heraus! er könnte Manchen an die Grazie der Wehmuth in raphaelischen Jünglingen (z. B. auf der Verlobung Mariä) erinnern.

Zum andern Mal tritt dieser Choral auf nach der Misshandlung Christi, wenn der Chor der Juden in wüthig frohem Hohne gefragt: Weissage, wer dich schlug! — Die Gemeine fasst die Frage wieder in ihrem Sinn auf.



Hier ist jede Stimme vom Gefühl des Moments erfüllt; und namentlich tritt der ganze Tenor mit innerlichster Theilnahme an jedes Wort. Aber mit welcher Ueberschwenglichkeit, der keine Worte genügen, die in Gedanken noch hundert zusetzt und mit Wort und Gedanken und Geberde sich nimmer genugthut, — mit welch' überfliessender Empfindung voll der ausgemachtesten Ueberzeugung spricht zuletzt der Tenor sein

Von Missethaten weisst du nicht!

aus! wie schaltet er da ganz frei im Raum, als gäb' es keine Stimme neben ihm, wie jünglinghaft, fast aufdringlich! —

Es bleibt einmal ausgemacht: mit dem blossen Verstand ist noch Niemand ein Künstler gewesen, hätte er auch alle Kenntniss und Geschicklichkeit der Welt besessen. Wem sich das Herz nicht bewegt im tiefsten Grunde, wer nicht mit allen Fasern seines Gefühls in einem Kunstwerke Wurzel fasst und mit seiner innersten Seele den Pulsschlag des Künstlers belauscht, in seiner innersten Seele ihn wiederfühlt: der weiss noch gar nicht, was ein Kunstwerk ist und will. Zwei Zauberinnen halten den Schlüssel zur Pforte,

Liebe und Glaube.

Das ist der rechte Jünger, dem die Seele sich weit aufthut bei den ewigen Melodien, der in sie versinkt, der sich in sie hineinsingt und fühlt, der jeden Zug und Ton herauslauscht und empfindet, der jede Stimme mit Liebe aufnimmt und sorglich auf ihrem Pfade geleitet. Ihm wird auch Liebe die eignen Weisen beseelen. —
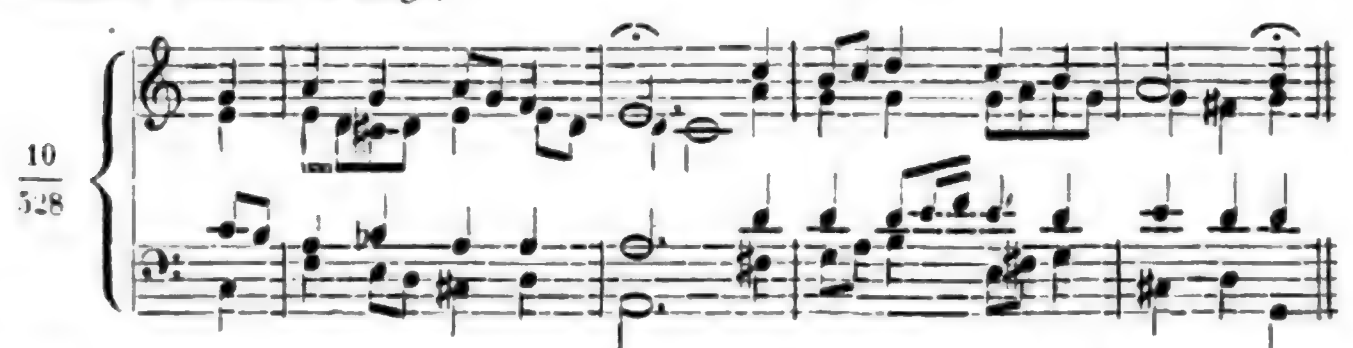
Dem Tenor gegenüber ist der Bass stets seinem männlich gereiften Karakter gemäss (S. 365) entschieden und entscheidend. Merkenswerth ist hier Anfang und Schluss desselben in No. $\frac{2}{528}$ und $\frac{5}{528}$ und noch mehr sein Gang zum Schluss der vorletzten Strophe, Takt 8. Er überlässt sich niemals einem überschweifenden Gefühl; es ziemt ihm, den Typus des Chorals würdig festzuhalten, und er thut es selbst da, wo (wie zu Anfang von No. $\frac{6}{528}$) noch ein besondrer Gedanke ihn leitet. — Doch auch hier stossen wir auf eine Ausnahme. Der Choral »O Haupt voll Blut und Wunden,« der in der Passion an fünf Stellen gesungen wird, ertönt zum letzten Mal nach dem Verscheiden des Heilands, mit dem Verse: »Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir.« Der zweite Theil, mit den Worten:

Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein —

beginnt so:



Hier hat auch der Bass Haltung und Entschiedenheit verloren, er geht in bangen engen Schritten hin und her. Aber es ist nur ein Augenblick; sogleich hat er die Festigkeit seines typischen würdevollen Karakters wieder erlangt, —



und behauptet sie bis zu dem feierlichen Kirchenschluss unwandelbar. —

Möchte es mir doch auch schriftlich gelingen, mit diesen wenigen Andeutungen das Herz manches Jünglings zu wecken! — Hier war die Betrachtung zunächst der höchsten Choralbehandlung zugewendet, denn am Höchsten, am Vollkommnen soll sich der Sinn des Kunst-

jüngers erschliessen, läutern, erhöhn. Hat er das aber empfunden und an sich erfahren, dann sage er sich, was ganz gewiss wahr ist:

> dass das Vollkommne in aller Kunst, selbst in der einfachen Choralform, nicht erhascht oder ertappt, noch weniger durch Nachahmung gewonnen oder dem glücklichen Naturell geschenkt wird, sondern dass es errungen sein will durch tiefes Sinnen, innigste Versenkung und rastlose Arbeit.

So möge der Jünger auch in jenen Bach'schen Chorälen die Spuren künstlerischer Vollkommenheit erkennen, dann aber sich auf das Typische der Choralbehandlung zurückwenden und es für jetzt seine einzige Aufgabe sein lassen. Nur dies kann ihn zu der Vollkommenheit führen, die ihm als Ziel und Lohn von nun an vorschweben möge.

Um zu diesem Gesichtspunkte zurückzukehren, geben wir in der Beilage XXVII drei Choräle aus einer Sammlung eigner Art, die hier nicht verschwiegen bleiben kann. Es ist ein vorlängst erschienenes Heftchen:

> Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von K. M. v. Weber*.

Weber hat diese Herausgabe, wie seine Vorerinnerung ausweist, vor der Zeit seiner Reife bewerkstelligt oder unterstützt, und es mag ihn dabei neben seiner Ueberzeugung Pietät gegen seinen Lehrer, der ihm als ein »oft hämisch Verkannter erscheint,« geleitet haben. Er misst diesem »liberalere Grundsätze, die der Harmonie ein ungleich grösseres Feld der Mannigfaltigkeit darbieten«, und »ein rein systematisches, philosophisches« Verfahren bei. Offenbar erscheint ihm auch sein Lehrer als der »grössere Harmoniker;« man muss annehmen, dass diese zwölf Umarbeitungen wenigstens einer der Beweise sein sollen. Jedenfalls hat er Recht, von dem Vergleich beider Arbeiten »eine interessante Ausbeute für das Studium der Harmonie« zu versprechen; und dies ist der Grund, warum wir die letzte Betrachtung ebenfalls hier anknüpfen; — es wird uns dabei die nothwendige Obliegenheit erleichtert, Bach einmal nicht aus dem höchsten Standpunkte, sondern mehr aus dem technischen oder doch typischen zu betrachten.

Wir beschränken uns auf den ersten, und den von Weber mit besondrer Liebe aufgefassten vierten Choral Vogler's und den ersten Bach's. Wenige Andeutungen werden genügen.

Vorerst einiges Allgemeine.

Weber regt zur Abwägung des harmonischen Verdienstes beider Musiker an. — Hier muss es dem Kenner Bach'scher Werke wunderlich vorkommen, dass die Harmonik des Meisters eben an einigen — oder all' seinen Chorälen erwogen werden soll, also an einer der einfachsten Formen. Es ist Bach stets fern gewesen, in einem Choral an

* Bei Peters in Leipzig.

die Entfaltung harmonischen Reichthums, — überhaupt an etwas Anders, als an den Choral und seine Bestimmung* zu denken; will man ihn in der Herrlichkeit seiner Harmonie kennen lernen, so muss man sich eher an seine hohe Messe (*H* moll), an seine achtstimmigen Motetten und ähnliche Werke wenden. Ueberhaupt aber ist der Begriff eines Harmonikers für Bach ein schielender, insofern wir bei Harmonik zunächst an jene abstrakten Akkordsammlungen denken, die seit funfzig Jahren der Hauptschatz unsrer Generalbass-Harmonie-Kompositionslehren u. s. w. gewesen sind. Bei Bach ist von diesem todten Wesen nicht die Rede; ihm haben sich die Begriffe der Akkorde alsogleich in lebendige Stimmen (S. 363) verwandelt. Eine unmittelbar für den technischen Gesichtspunkt hervorspringende Folge war, dass Bach unbedenklich seine Stimmen auch durch das vorübergehende Widerverhältniss eines Durchgangs (wie ein von Weber gerügtes *h* gegen *c* in Tenor und Bass des dritten Taktes) nicht stören liess, wenn nur ihr Gang im Ganzen und Wesentlichen der gerechte war; er hatte tief erkannt, dass das Leben der Töne, das in den Stimmen webt, ein durchaus melodisches, und dass die Theilnahme des Hörers dem Zug dieser Stimmen folgt, ja dass die Weise des kleinsten Liedes, ja, die Erfindung des trivialsten Melodisten** eindringlicher zu unsrer Seele spricht, als alle Exempel und Kunststücke der Generalbassisten.

Sodann muss es ein wunderlicher Einfall Vogler's genannt werden, Bach's Choräle umzuarbeiten, wenn wir auch nicht erwähnen wollen, dass es ihm so wenig, als irgend einem Andern zukam, als Verbesserer*** Bach's aufzutreten. Denn was konnte die Umarbeitung möglicher Weise bezwecken? Zu zeigen, wie die Choräle anders besser — den allgemeinen Grundsätzen von Choralbehandlung entsprechender zu setzen gewesen wären. Aber darum war es ja Bach (wie wir schon S. 573 angemerkt) gar nicht zu thun! Er hat ja diese Choräle gar nicht als selbständige Aufgaben behandelt, sondern als Theile bestimmter Kirchenmusiken, folglich mit genauester Rücksicht auf diese, ganz hingegeben, ganz bedingt von der Stimmung des besondern Moments, in dem der Choral eintreten sollte. Eine wahre Kritik und Verbesserung hätte also zeigen müssen, wie jene

---

* Vergl. die Biographie Seb. Bach's vom Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst.

** Wie reinmelodisch ist er in seinen niedlichen Tänzen und Spielen, wie vaudevill-artig in seiner Bauernkantate und der potpourri-artigen Ouvertüre dazu! Und wie gesangvoll in jeder Stimme seiner Fugen!

*** Dahin deutet wenigstens sein Motto auf dem Titelblatt des Heftchens: Recensere errores minimum; maximum est emendare opus, perficere inceptum, — ein Spruch, der nicht einmal wahr ist. Das Rechte ist: das Werk eines andern Künstlers achten und ungestört lassen, eigne Gedanken aber zu eignen Werken auferziehn.

Choräle für ihren Zweck in der bestimmten Kirchenmusik angemessener hätten behandelt werden können. In der That ist hier das Unternehmen Vogler's eben so unbedacht als unberechtigt, und man wird unwillkührlich an W. A. Mozart's Aeusserungen über ihn (in der Nissen'schen oder Jahn'schen Biographie) erinnert.

Soviel im Allgemeinen. Wir verlassen jetzt den Bach'schen Standpunkt und betrachten seine und Vogler's Arbeit blos aus dem allgemeinern Gesichtspunkt', als Muster der Choralbehandlung. Selbst die Rücksicht auf den Text der Ueberschrift müssen wir aufgeben, da es für Vogler günstiger ist ihn bei Seite zu lassen, und wir nicht wissen, zu welchen Versen und an welchem Orte Bach seinen Choral gesetzt hat.

Hier fällt nun vor Allem die ganz choralwidrige, schlüpfige Behandlung des zweiten Vogler'schen Liedes unangenehm auf. Weber nennt diese Begleitung »ein Meisterstück, das durch seine vortreffliche edle Haltung jeden entzücken« müsse, und findet »die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses ungemein reizend.« Selbst wenn wir diese Ueberschätzung theilten, wüssten wir die Vogler'sche Erfindung mit dem einfach würdigen Einherschritt des Chorals nicht zu vereinbaren; es ist eben (wie Mozart schon bemerkt hat) »eine Idee, aber am unrechten Orte«. Durch die vordringliche Rhythmik der Begleitung verlieren übrigens die Stimmen an Selbständigkeit und eignem Karakter; und wenn nun wieder, um dem abzuhelfen, bald diese, bald jene Stimme pausirt, so scheint uns auch das dem Typus des Chorals als eines schlichten Gemeinelieds, zumal in einer Musterbehandlung, unangemessen. Wiederum dieser unpassenden Form haben wir so manchen im Choralsinn unsangbaren Stimmschritt zuzurechnen, z. B. das *gis – A* zu Anfang des Basses (der sich in einem netten Quartettsatze besser ausnehmen würde), denselben Bassschritt von Takt 5 zu 6, die Kleinlichkeit des Tenors Takt 3 und Anderes zuzuschreiben. — Beiläufig können wir auch die Verlängerung oder Verdopplung einzelner Takte an diesem Orte nicht angemessen finden.

Besonderes Gewicht legt Weber darauf, dass Bach jeden ersten Theil nur einfach wiederholt, Vogler aber jede Wiederholung neu bearbeitet habe. Wer uns bis hierher gefolgt ist, und den sechsten Abschnitt dieser Abtheilung durcharbeitet hat, wird nicht wohl begreifen, welches Gewicht es für Meister der Kunst in die Wagschale legt, einen Choraltheil nicht ein-, sondern — zweimal! behandelt zu haben. Gewiss aber ist eine solche Durcharbeitung nicht dem typischen Karakter des Chorals, eines lyrischen — und Gemeinegesangs, angemessen. Die zweite Setzung, wenn sie nicht sehr wohlfeiles Stolziren mit harmonischem Reichthum ist, kann nur dienen, den neuen Versen in der Begleitung neue oder erhöhte Bedeutung zu geben, die ihnen ursprünglich, in der Melodie, nicht zuertheilt worden. Der Organist bei der

Begleitung besondrer im Inhalt wechselnder Lieder und Verse kann und soll das; der typische Karakter des Chorals dagegen kann nur Einer sein und von einer besondern Aenderung, (die doch wieder nicht für alle besondern Verse sich eignen würde) nichts wissen. Mit Recht hat Bach, der fleissigste und sorgsamste aller Tonsetzer nach der Zahl und Ausarbeitung seiner Werke, niemals von solchen Nebenmittelchen Gebrauch gemacht; ihm steht vielmehr der typische Karakter jedes Chorals so fest, dass er die frühere Form selbst an ganz andern Orten (man sehe No. 550, 557, $\frac{2}{528}$ und $\frac{5}{528}$ die vorletzte Strophe) gern benutzt, wo nicht ein ganz andrer Sinn gebieterisch eindringt.

Vergleichen wir nun den Modulationsplan Vogler's und Bach's bei dem ersten Choral, um den Gewinn aus jener Doppelbehandlung zu beurtheilen. — Vogler verwandelt den leichten und würdigen Halbschluss Bach's in der ersten Strophe in einen gezwungnen (wir möchten sagen: d u n s t i g e n, auf die Gefahr, nicht von Jedermann verstanden zu werden) Schluss im Dominantenton; um so unmotivirter, da gleich Anfangs (wieder ohne Grund) auf die Unterdominante gedeutet worden ist, und gleich nachher in diese Tonart ausgewichen wird, um von ihr durch ihre Parallele (*A* moll) in den Hauptton zurückzukehren. Durch Unterdominante (also *C* dur), Hauptton, Parallele (*E* moll), nochmalige Berührung von *C* dur und *D* moll modulirt nun Vogler zu einem vollen Schluss in *A* moll (Parallele der Unterdominante), hält diesen entlegnern und für das Lied so trüben Ton möglichst fest und geht über *D* dur in den Hauptton zurück. Dies ist der Gewinn der Wiederholung. Bach hat unterdess friedlich und freudig bewegt den Hauptton mit Halb- und Ganzschluss bewahrt, in plagalischer Milde und gottesfürchtig heitrer Ruhe. Fortwährend behauptet er diesen Ton, senkt sich nur einmal zu noch tieferm stillerm Frieden in die Unterdominante, während Vogler nochmals Oberdominante, Parallele des Hauptttons und der Unterdominante durchläuft, in der Oberdominante, in der Unterdominante, in deren Parallele schliesst und abermals auf die Unterdominante zurückkommt, ehe er das Ende erlangt. Seine Modulation in dem stillheitern Choral ist also (die Ausweichungen ungerechnet) von *G* dur (*G* hypoionisch) nach

D dur, *G* dur, *A* moll, *G* dur, *D* dur, *C* dur, *A* moll,

und über *C* dur nach *G* dur zurückgegangen.

Nun fühle man nach diesem Tongewühl voll unstäter Hin- und Hergänge den tiefen christlichen Frieden in Bach's Gesange. Woher dieser Unterschied? — Weil Bach in seinem Gottesdienst aus frommer treuer Seele gesungen hat, während Vogler darauf ausging, seine harmonische Kunst oder Ueberlegenheit zu zeigen. Da hätte sogar der Minderbegabte das Höhere geleistet, geschweige der überlegne Meister.

Derselbe Sinn waltet in jeder Bach'schen Stimme. Wir kennen, wie schon gesagt, das Werk nicht, dem der Choral ursprünglich ge-

eignet worden, möchten aber glauben, dass dieser zu einem Abschluss in jener von Freudigkeit und frommem Verlangen gemischten Stimmung dienen soll, die Bach's Musiken oft am Ende erwecken, wenn sie auch vielleicht in ganz andrer Stimmung angehoben haben. Dafür spricht das stille Bezeigen, die milde Bewegtheit aller Stimmen, selbst des Tenors, besonders aber des still würdigen, immer wieder aus der Tiefe heraufschreitenden Basses, dessen Weilen zu Anfang der fünften, sechsten und letzten Strophe nach dem Endschlusse verlangt. Dagegen weset in den Vogler'schen Stimmen eine Unruhe und Unschlüssigkeit, die nur zu oft kund giebt, dass dieselben nicht von freier Brust gesungen, sondern nach den Akkorden herumgebogen worden sind. Welche bewegliche Hast zu Anfang, und dann Ruhe ohne innern Grund! — und dieser unmotivirte Wechsel wiederholt, bis zuletzt der Bass allen Gesang aufgiebt.

Um zuletzt noch an einer Einzelheit den Unterschied beider Sinnesarten zu zeigen, machen wir auf den Schluss der sechsten Strophe aufmerksam. Bach führt den Dominant-Akkord der Unterdominante (*C*dur) in der Art fort, dass die Terz in der Oberstimme abwärts geht, eine neue Freiheit, wenn man will, die an die Führung des Dominant-Dreiklangs in No. $\frac{4}{538}$ erinnert und deren Würde und feierliche Fremdheit in milderer Weise theilt. Hätte man die Abweichung von der ersten Regel des Dominant-Akkordes vermeiden wollen, so konnte mit *h-dis-fis* nach *E* geschlossen werden; Bach fühlte und durfte das Bessere. Vogler will seinen Schritt berichtigen; aber wie? Er führt von *h-dis-fis* auf den Bach'schen Schluss hin, nimmt aber statt des Dominant-Akkordes den verminderten Dreiklang mit der Oktave (*h-d-f-h*) und hat nun — in einer unangemessenen Verdopplung den Anlass zu jener Freiheit, aber freilich auch statt des frei und würdig in die Unterdominante ausweichenden Dominant-Akkordes den stumpfen verminderten Dreiklang, der die Wirkung der Unterdominante im voraus lähmt. Auch Bach war auf jenes *h* des Basses gekommen, aber edelsinnig auf den Grundton zurückgekehrt.

Doch — bei dem Allen wird man Vogler's sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Antheil und Nutzen aufnehmen, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste.

V.

Methode zu vielseitiger Durcharbeitung eines Chorals.
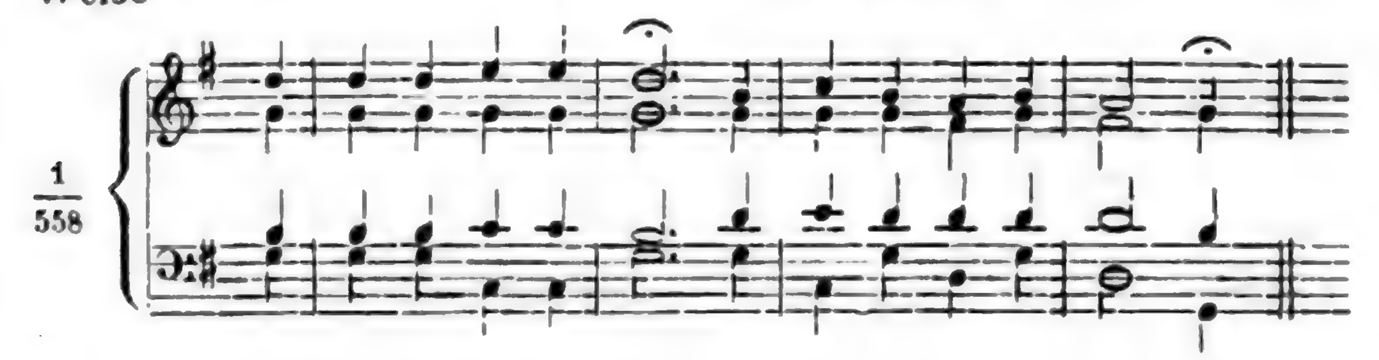
Zu Seite 395.

Der Verfasser hofft besonders den Lehrenden eine nicht unbrauchbare Zugabe zu bieten, wenn er genaue Nachricht über die Weise mittheilt, in welcher er das Probestück einer vielfältigen Choralbehandlung von seinen Schülern ausführen lässt. Es ist diese Weise aus der Erfahrung am Unterricht zahlreicher Schüler von den verschiedensten Anlagen erwachsen. Die Bessern haben den ihnen gegebnen Choral funfzig-, achtzig-, neunzig Mal bearbeitet, — und zwar nach den Anweisungen, jedoch (mit seltnen Ausnahmen) ohne irgend eine Korrektur von Seiten des Lehrers. Sie haben darin nicht blos sich selber und dem Lehrer den Beweis ihrer Tüchtigkeit auf dem jetzigen Standpunkte gegeben, sondern die letztere durch die Probearbeit selbst auf das Entschiedenste erhöht und befestigt.

In der Regel wählt der Verfasser die Melodie »Nun danket alle Gott«, oder sonst eine einfache und vielfacher Behandlung günstige. Diese Melodie wird auf einem hinlänglich breiten System auf Einer Zeile notirt. Die Bearbeitungen jeder der nachfolgenden Aufgaben werden, soviel wie möglich, auf demselben Notenblatte, System unter System, Takt unter Takt gesetzt, so dass man sie unter einander leicht vergleichen kann. In jeder der Aufgaben wird strophenweis gearbeitet; erst die erste Strophe so oft es beliebt, dann mit Rücksicht auf diese die zweite Strophe, — und so bis zu Ende. Hierdurch vermeidet man unnütze Wiederholungen, die sonst bei zahlreichen Bearbeitungen leicht unterlaufen. Wird nun zur zweiten Strophe geschritten, so muss diese in jeder einzelnen Bearbeitung dem Sinn der ersten Strophe gemäss. also mit Rücksicht auf diese, ausgeführt werden.

Erste Aufgabe.

Zuerst wird der Choral in der einfachsten Weise, nämlich mit den nächstliegenden Harmonien, mit lauter Grundakkorden, ohne Vorhalte, Durchgänge u. s. w. — z. B. der oben genannte Choral in dieser Weise
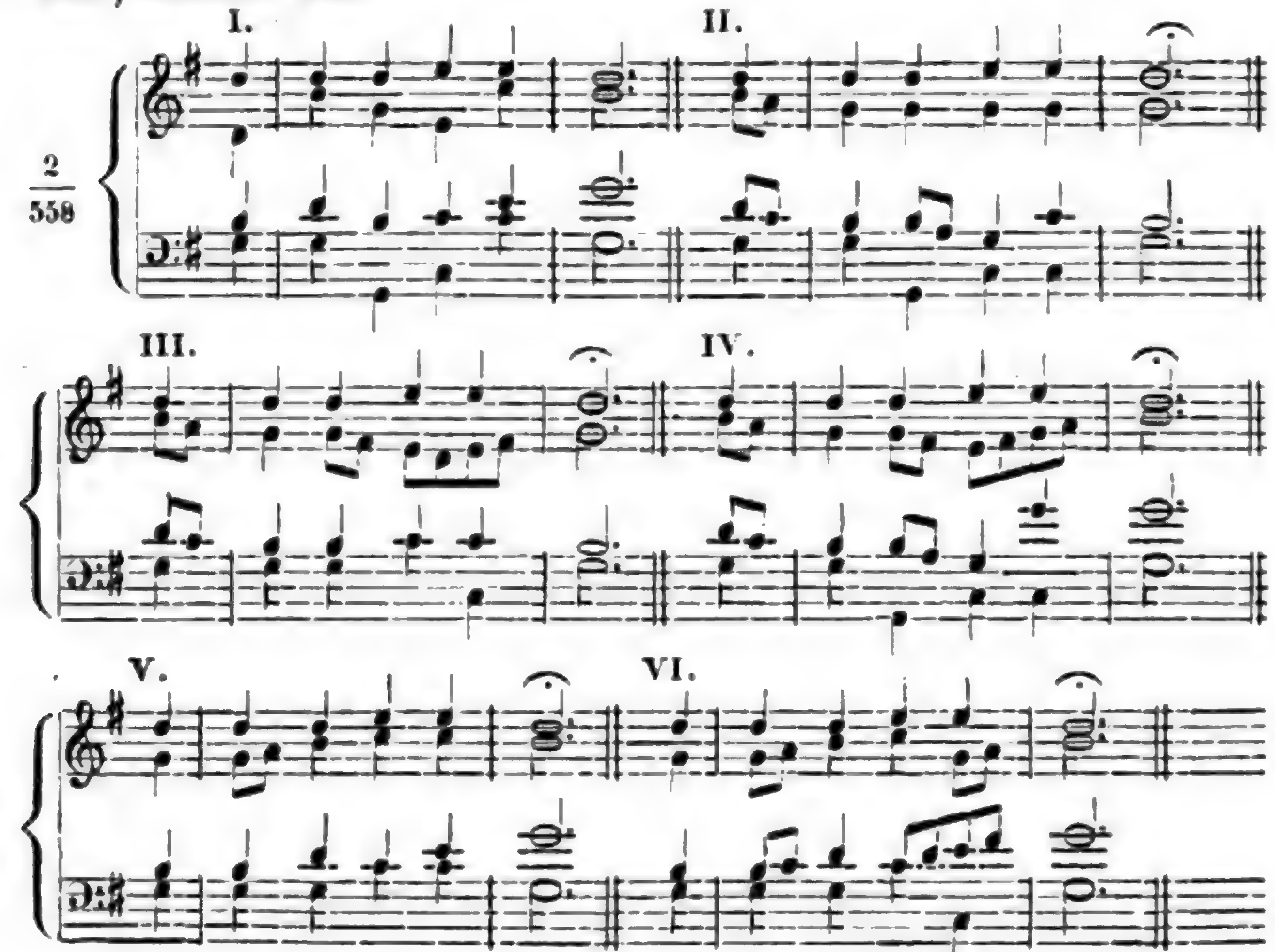


gesetzt. Diese Bearbeitung soll **allen folgenden als Grundlage** dienen und wird eben desshalb in der einfachsten ja dürftigsten Weise gesetzt. Indem der Schüler sich über diese Bearbeitung genauere Rechenschaft giebt, bieten sich ihm Fingerzeige für die fernern Bearbeitungen. Stellen wir uns den Choral so ausgeführt vor, wie er oben entworfen ist, so erscheint er nicht blos einfach sondern dürftig

1. wegen seiner Beschränkung auf die nächsten und wenigsten Akkorde;
2. wegen der Beschränkung auf lauter Grundakkorde;
3. wegen der Geringfügigkeit der Stimmführung.

Zweite Aufgabe.

Hier sollen die Harmonien dieselben bleiben, auch sich wieder als lauter Grundakkorde darstellen. Folglich muss auch der Bass durchaus unverändert bleiben; nur das steht dem Schüler frei, jeden Basston in die höhere oder tiefere Oktave zu setzen.

Die Aufgabe beschränkt sich also durchaus auf die Ausbildung der Mittelstimmen, die zu einem belebtern Gesang' erhoben werden sollen. Der Schüler blickt auf die erste Bearbeitung (No. $\frac{1}{558}$) und unterwirft diese seiner Prüfung. Hier zeigt sich vor allem der Alt, nicht weniger aber auch der Tenor höchst dürftig. Es wird diesen Stimmen Schritt für Schritt ein belebterer Gang in mannigfaltigen Wendungen ertheilt. Hier ein paar Beispiele zu der ersten Strophe, die (wie alle folgenden) den unkorrigirten Probearbeiten einiger Schüler, ohne besondre Auswahl, entlehnt sind.
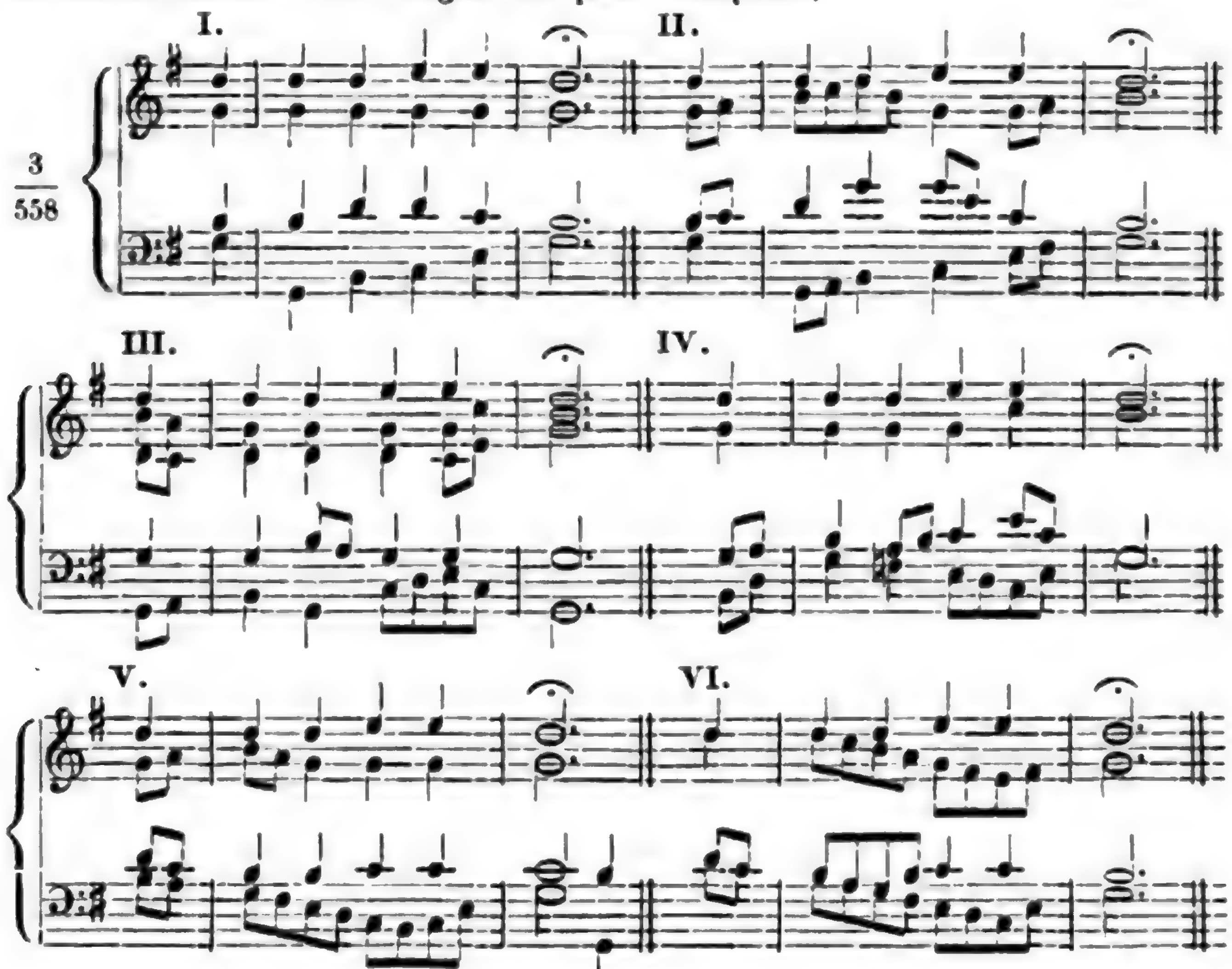


Man bemerkt, wie IV und III aus II, VI aus V entwickelt worden; jeder Weg, den man betritt, öffnet verschiedne Richtungen und Wendungen, oder erinnert an die entgegengesetzte Richtung (z. B. die in No. II bis IV hinabgehenden Mittelstimmen daran, dass man sie, wie in No. V und VI, auch hinaufführen kann) und macht die Ausdehnung der Aufgabe so einleuchtend, dass der begabtere Schüler sich bald auf die anziehendern und eigenthümlichern Wendungen beschränkt. Der Verf. lässt nicht gern mehr als zehn bis funfzehn Lösungen dieser Aufgabe zu.

Die Frucht dieser Aufgabe ist Beseelung und Steigerung des Melodievermögens, da alles Sonstige ausgeschlossen und selbst die Bethätigung dieser Gabe auf einen engen und untergeordneten Spielraum beschränkt ist.

Dritte Aufgabe.

Die nächstliegende Unvollkommenheit der vorigen Aufgabe ist im Bass zu erkennen, den wir in seiner Steifheit, neben den lebendig gewordnen Mittelstimmen, beibehalten haben. In der dritten Aufgabe wird die Bassstimme ebenfalls zu freierm und lebendigem Gesang erhoben; es werden zwar dieselben Harmonien beibehalten, neben den Grundakkorden aber auch die Umkehrungen zugelassen. Es ist rathsam, bei dieser wie bei allen folgenden Aufgaben mit dem Näherliegenden und Einfachern zu beginnen und erst allmählig zu dem Entlegnern fortzuschreiten. Hier folgen ein paar Beispiele,



von denen No. IV gegen die Bedingung der Aufgabe einen neuen Akkord bringt und No. III ohne Anlass fünfstimmig gesetzt ist. Dass ein Einsatz mit dem Quartsextakkorde (VI) nur in seltenen Fällen künstlerisch zu rechtfertigen, versteht sich. Allein in einer Reihe von zehn bis funfzehn Bearbeitungen (soweit wird die Ausdehnung dieser Aufgabe gewünscht) muss auch dies versucht werden.

Vierte Aufgabe.

Hier werden die Strophenschlüsse, — also die Zielpunkte der Modulation, — aus der ersten Bearbeitung beibehalten, die Harmonie aber, die zu ihnen hinführt, wird geändert.

Fünfte Aufgabe.

Endlich werden auch die Strophenschlüsse geändert und die einzelnen Strophen nach andern, allmählig nach entlegnen Tonarten geführt.

In dieser und der vorigen Aufgabe kommen allmählig alle Mittel der Harmonik und Stimmführung in Anwendung. Es wird

1. bald einfacher, bald bewegter in Harmonie und Stimmführung gesetzt;
2. die Choräle werden nicht blos vier- sondern auch fünf- und dreistimmig ausgeführt;
3. der Cantus firmus wird bisweilen in den Alt, Tenor, oder Bass gelegt, und endlich
4. dem Talent des Schülers überlassen, durch sechsstimmigen Satz, durch Verknüpfung verschiedner Bearbeitungen oder andere von ihm zu ersinnende Mittel einen bedeutenden Schluss für das Ganze zu finden.

Ueberall aber muss hier nach vollendeter Form jeder einzelnen Leistung gestrebt werden, da die Schranken, die in den ersten beiden Aufgaben der künstlerischen Freiheit gesetzt waren, jetzt aufgehoben sind.

Beilagen

zum ersten Theile.

I.

1

2 *
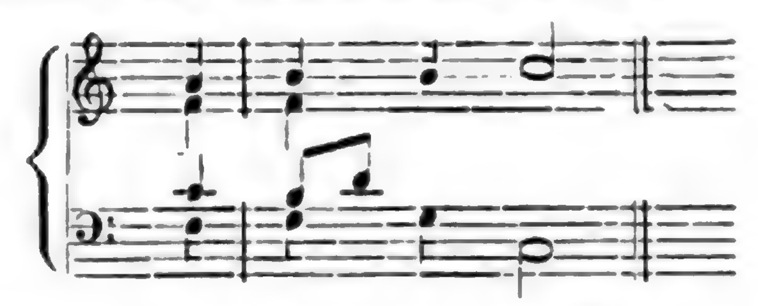
3
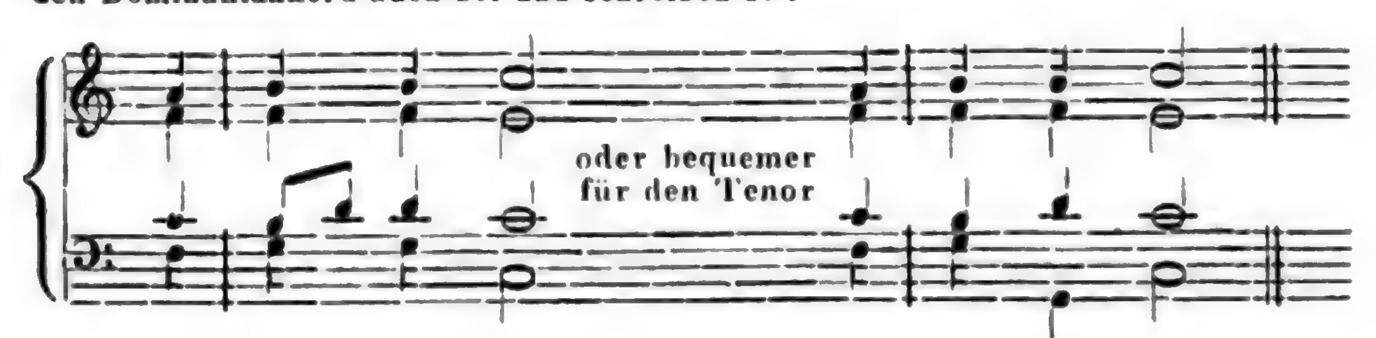
**

---

* Hier treffen über den beiden *a* zwei Dreien auf einander. Zeigen sie die Gefahr falscher Fortschreitung an? Nein; denn sie bezeichnen ein und denselben Akkord *f-a-c*. Die Harmonie bleibt also stehn, sie schreitet gar nicht fort, folglich kann sie auch nicht falsch fortschreiten.

** Hier sollte man nach bekanntem Gesetze (S. 87) so:



schreiben und müsste dann mit dem Akkorde *g-h-d-f* nach *c-e-g* gehen; aber der folgende Ton heisst — nicht *c* oder *e* oder *g*, sondern — *h*. Folglich behalten wir den Dominantakkord auch bei und schreiben so:



4

5

6

II.
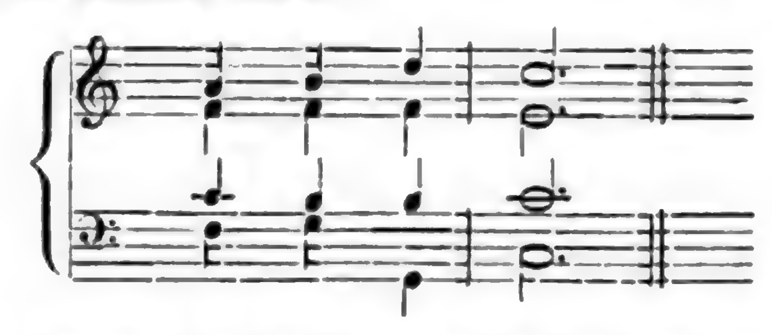
1

2
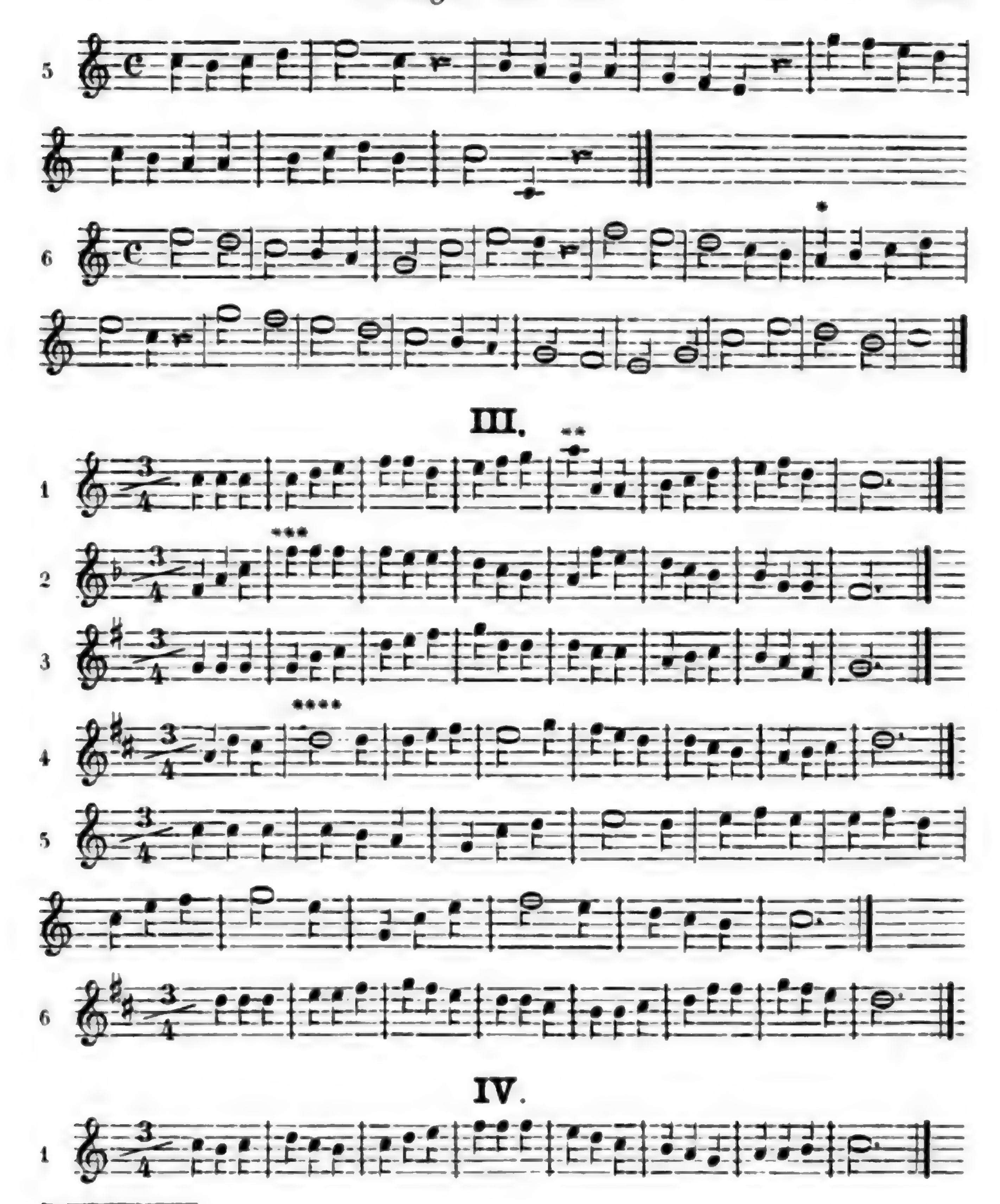
3

4

* Auch hier muss, wie zuvor in No. 3, der Dominantakkord zu *d* liegen bleiben. Da aber die Melodie selber von *h* nach *d* geht, so kann und muss der Tenor liegen bleiben; wir schreiben also so:



** Wenn wir hier nach der bei No. 106 ertheilten Anweisung zu dem ersten *a* den kleinen Dreiklang *a-c-e* setzen, so können wir zu dem zweiten *a* nach Belieben entweder denselben Akkord, oder den zuerst angewiesenen *f-a-c* nehmen.



* Sind wir hier nach No. 106 verfahren, so fällt die 3 über *a* weg, folglich bedarf es dann keines Dominantakkordes zu *h*.

** Bei grossen Melodieschritten, dessgleichen —
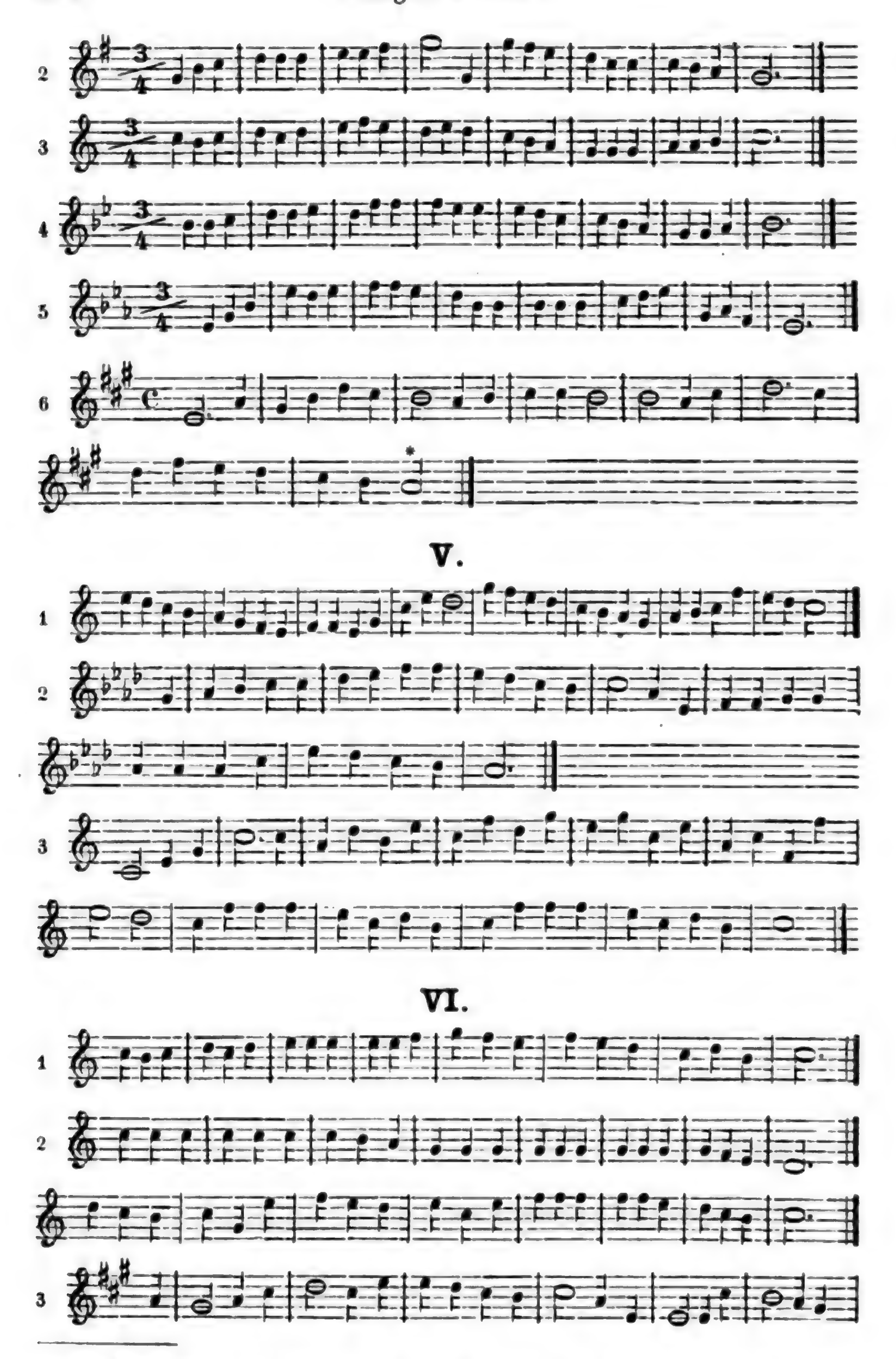
*** an Stellen wo die Melodie selber einen Akkord vorzeichnet (wie hier *f a c f*) thut man wohl, die Harmonie nicht zu wechseln.

Uebrigens wird bei Uebungssätzen in einer andern Tonart als *C* dur erst die Tonleiter mit Buchstaben hingeschrieben und dann werden die Ziffern in bekannter Ordnung, z. B. für *F* dur
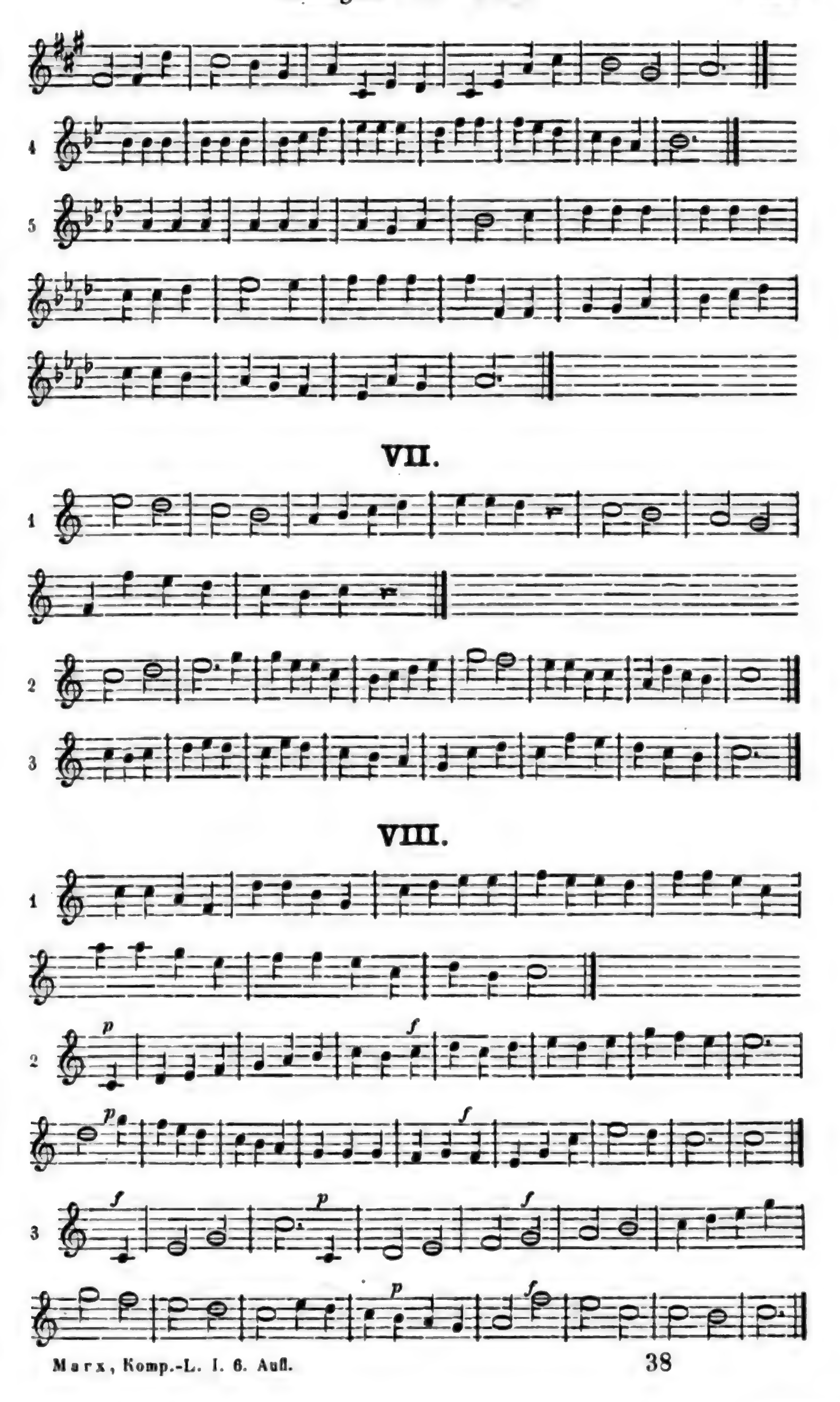
8	5	3	8	5	3	×	3	8
f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*		*e*	*f*, —
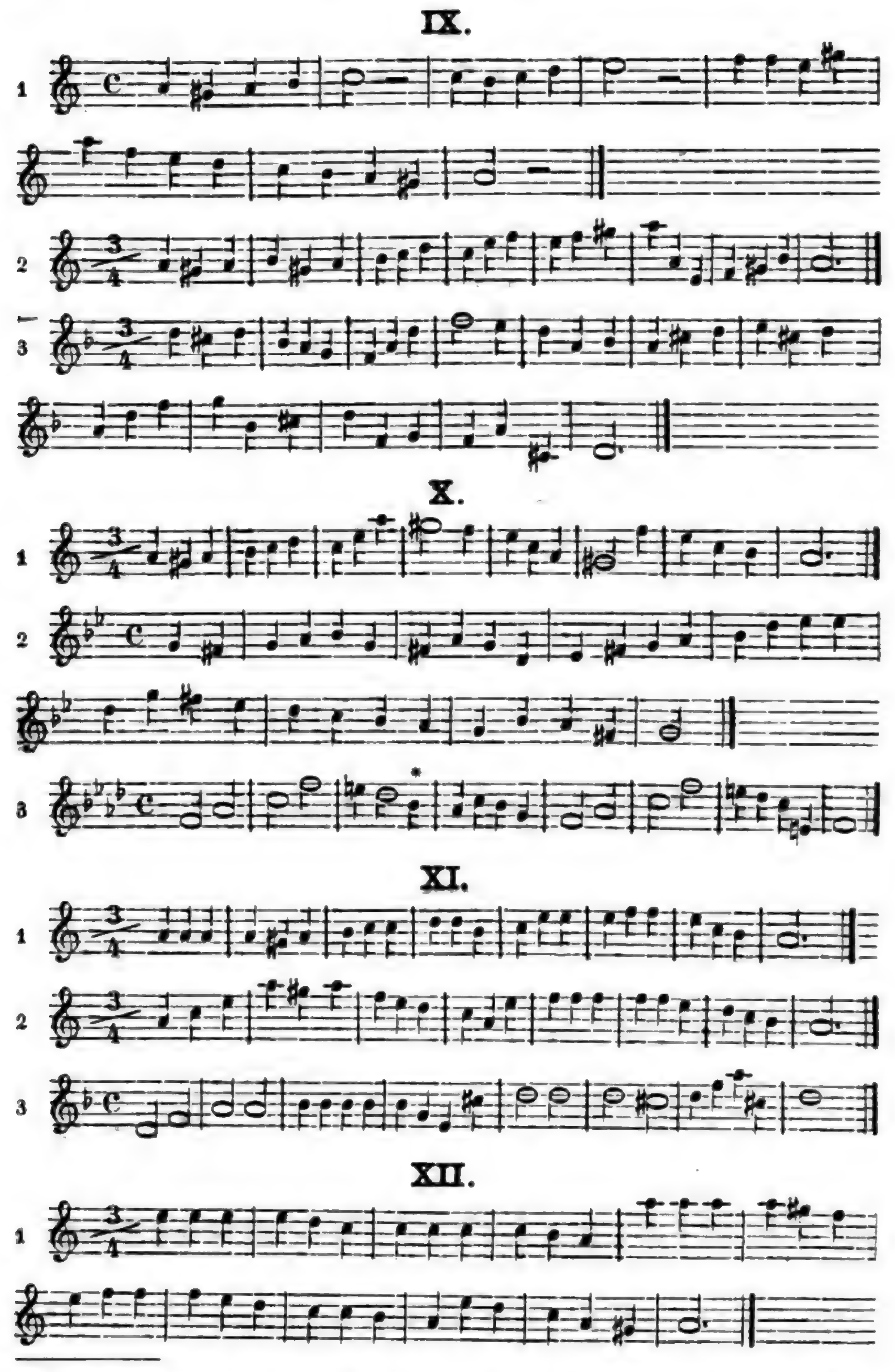
darübergesetzt.

**** Es hängt von uns ab, zu längern Melodietönen einen oder mehr Akkorde (zu jedem Taktheil einen) zu nehmen.
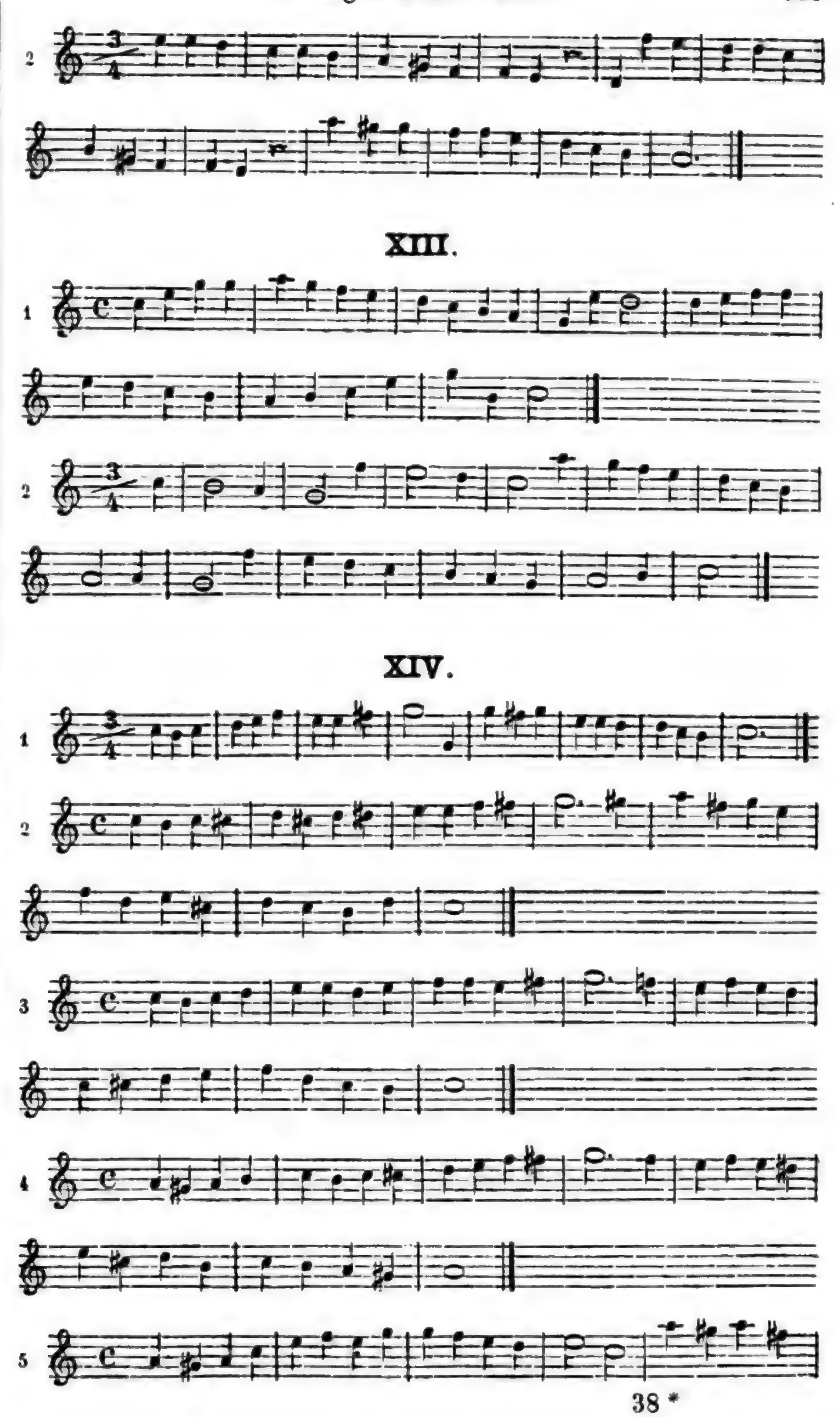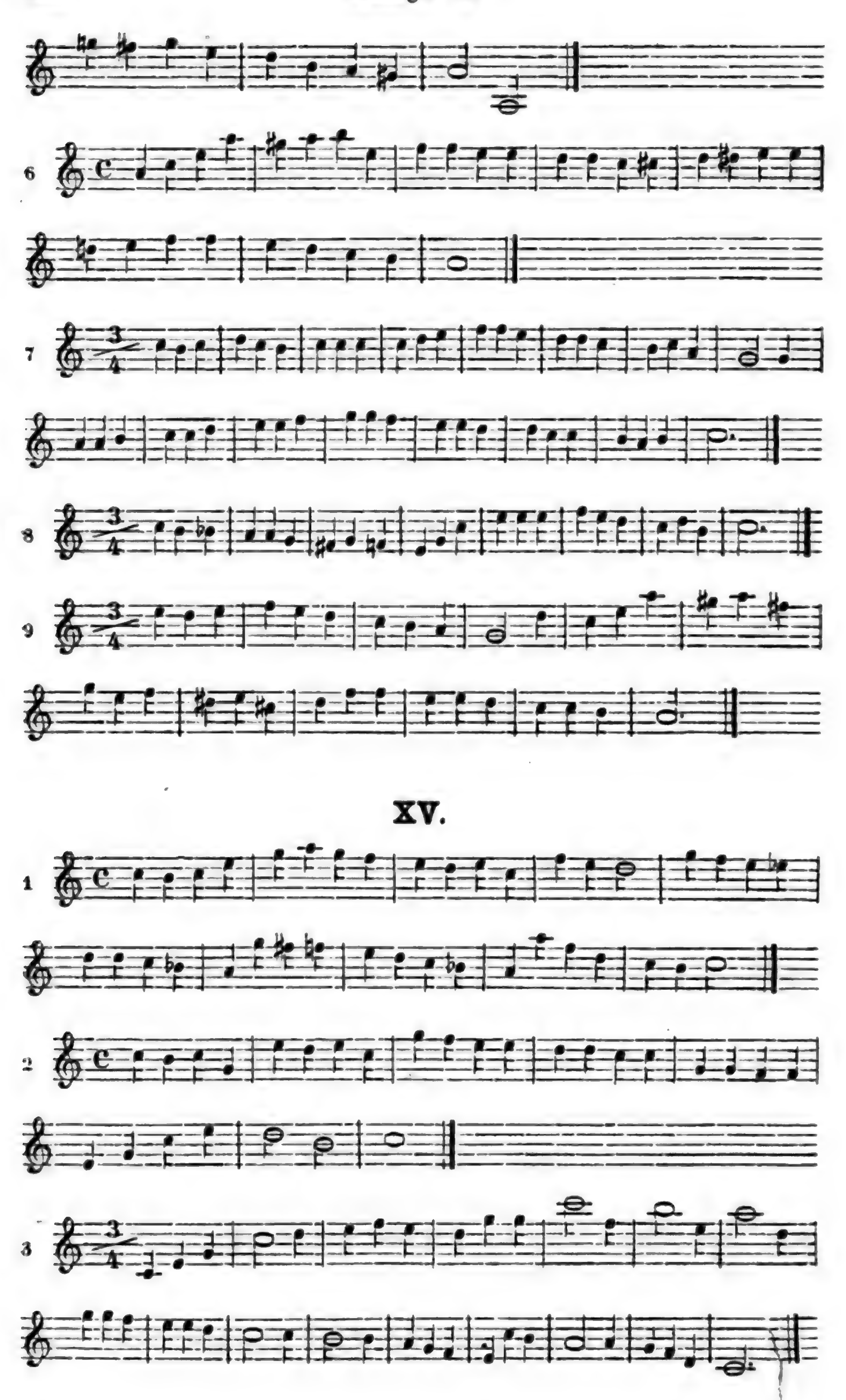


* Hier fällt der Schluss auf das dritte Viertel (wie in No. 205 beim Vordersatz auf das fünfte) und verliert dadurch allerdings an Bestimmtheit.
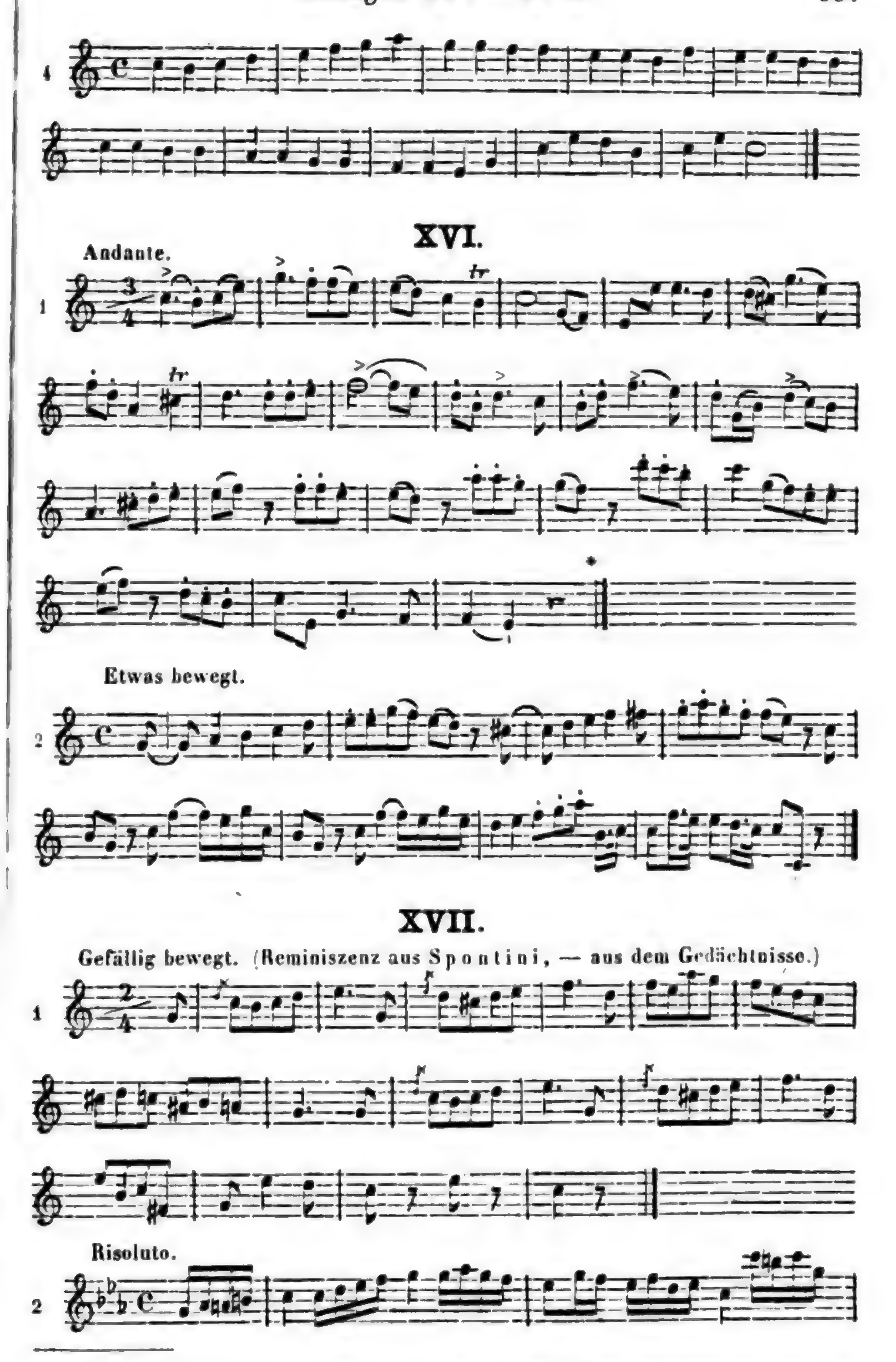

4
5
VII.
1
2
3
VIII.
1
2
3
p
f
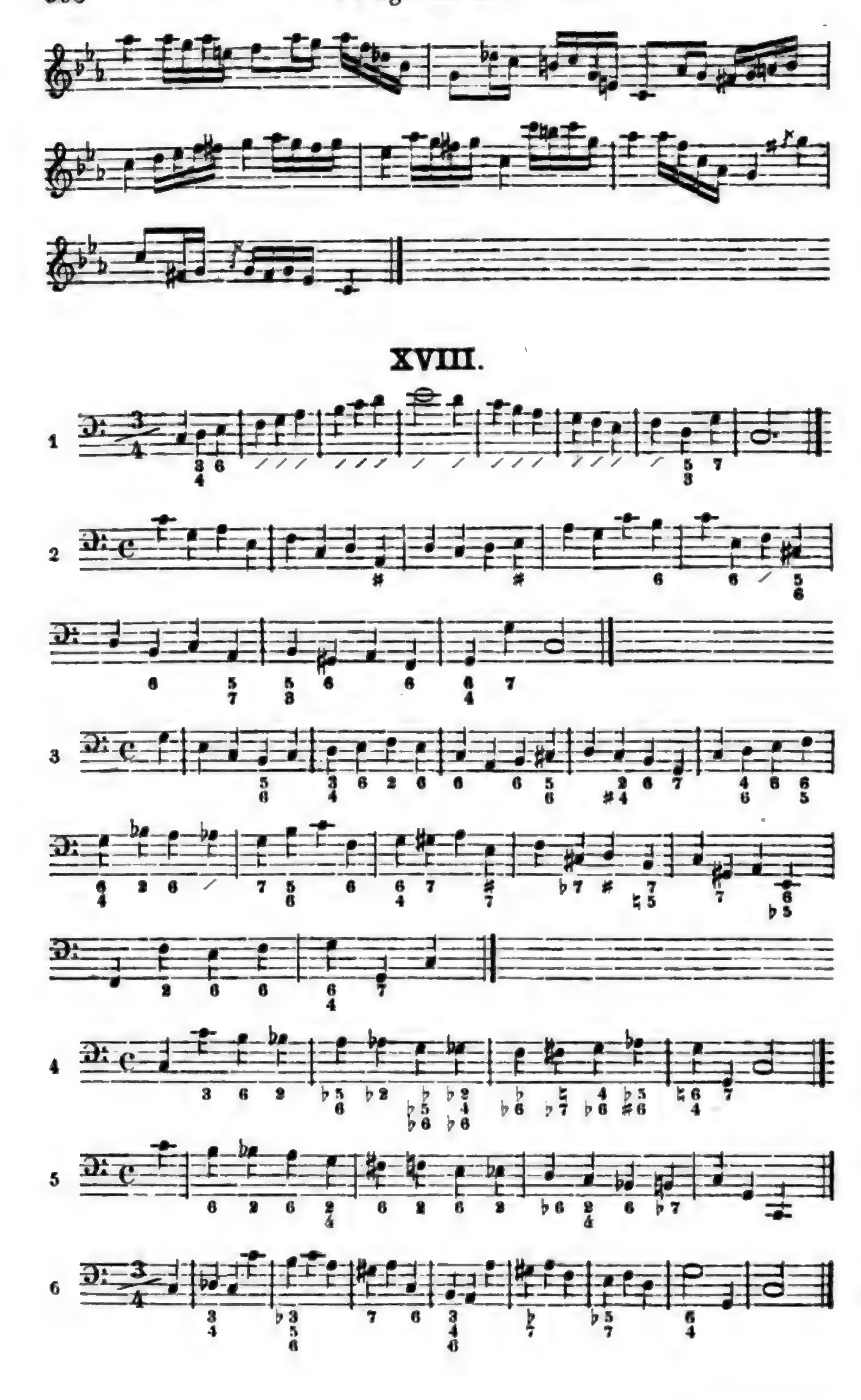


* *Des* ist mit dem Nonenakkorde zu begleiten, der aber zu *b* sich nicht auflösen kann, sondern in andrer Lage (*c-des-e-b*) wiederholt werden muss. Allenfalls kann dafür auch der Dominantakkord (*c-e-g-b*) eintreten.


XIII.
XIV.


6
7
8
9
XV.
1
2
3
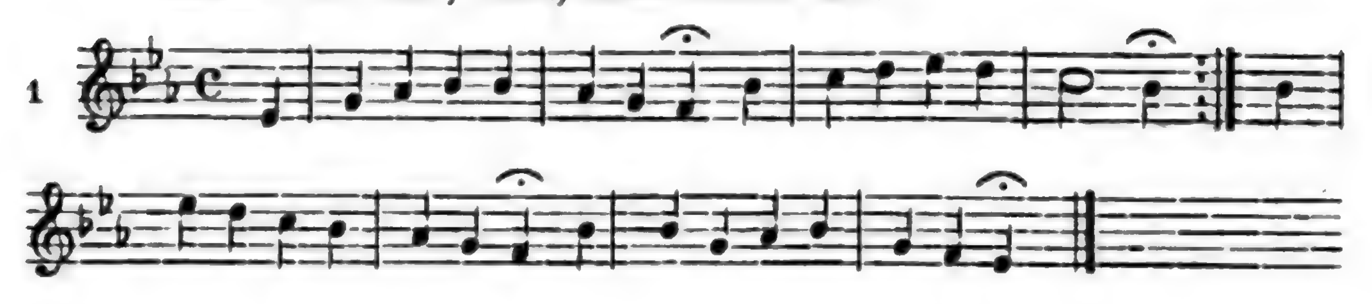


* Offenbar wird hier unvollkommen, mit der Terz in der Oberstimme geschlossen. Man muss annehmen, dass dies im Karakter des Satzes liege.


XVIII.

XIX.
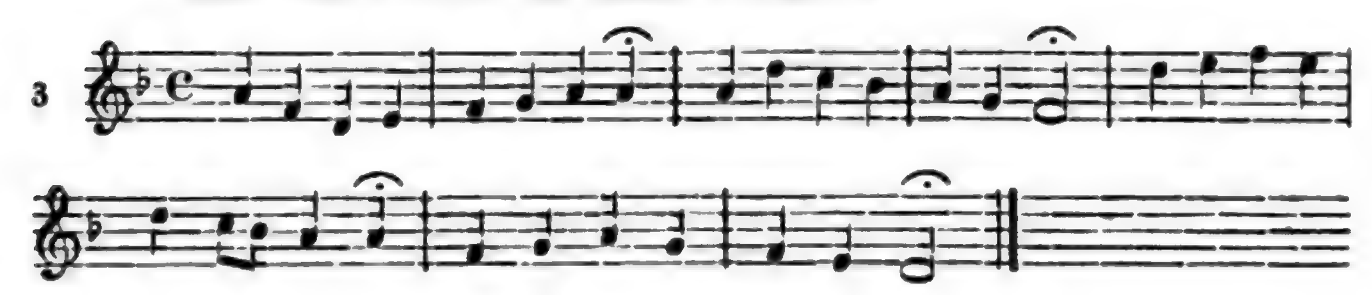
Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'.



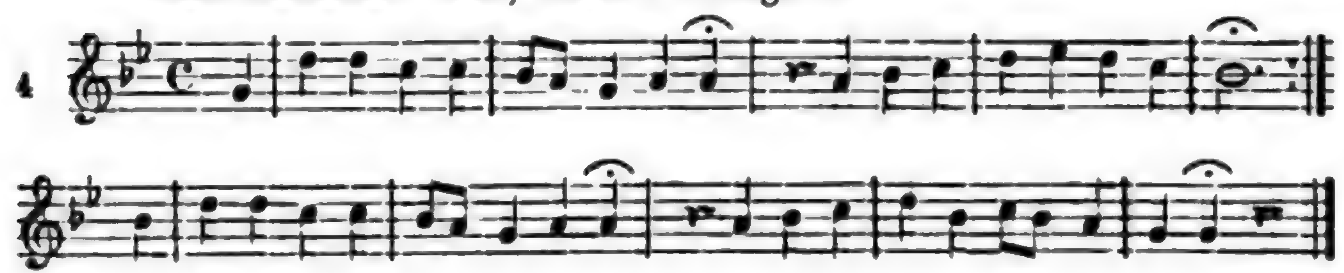
Nun danket alle Gott.
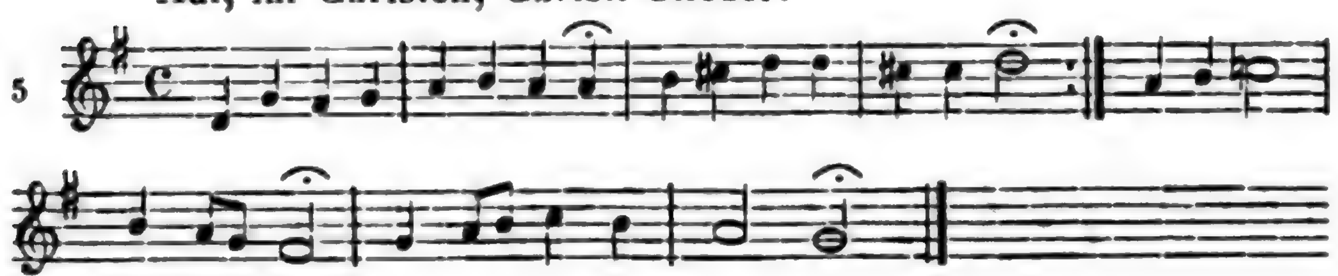


Ach! wann werd' ich dahin kommen?



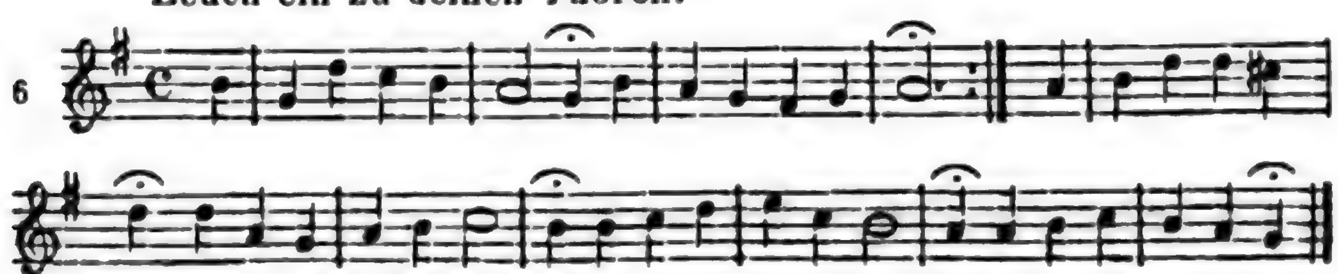
Ach schönster Jesu, mein Verlangen.



Auf, ihr Christen, Christi Glieder.
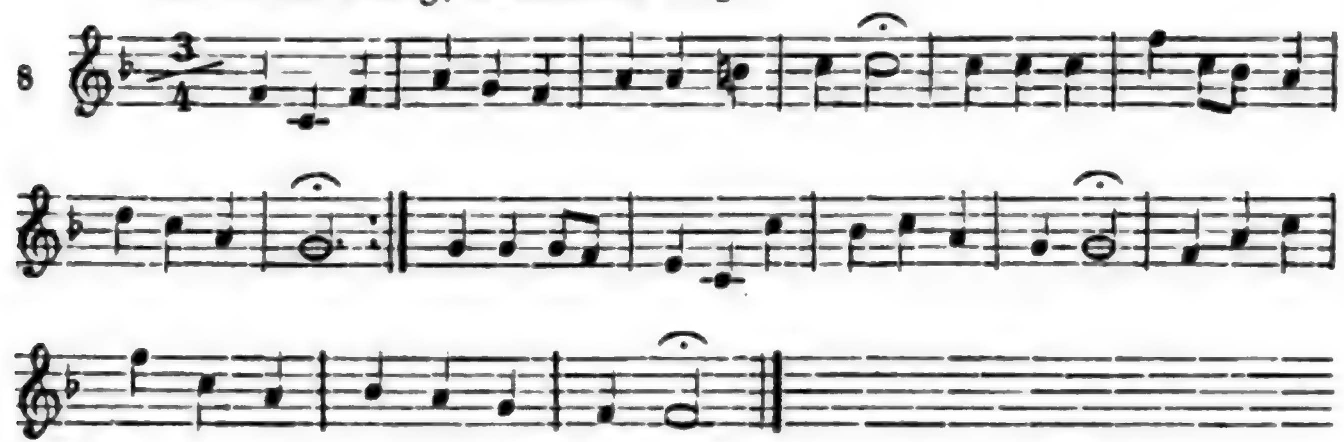


Zeuch ein zu deinen Thoren.
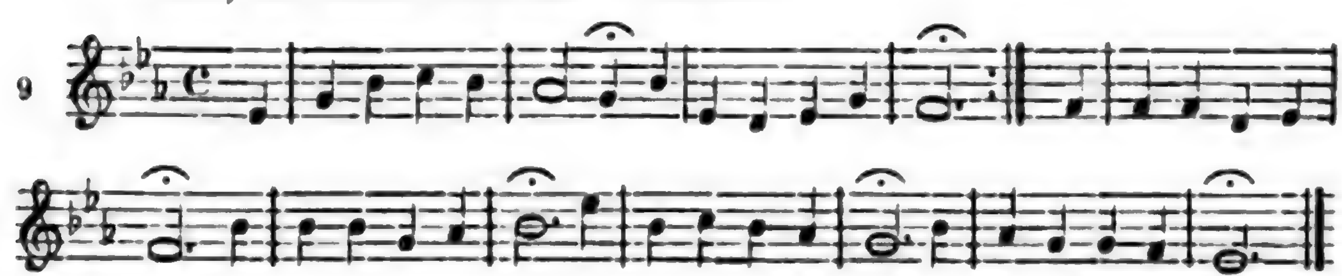


Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
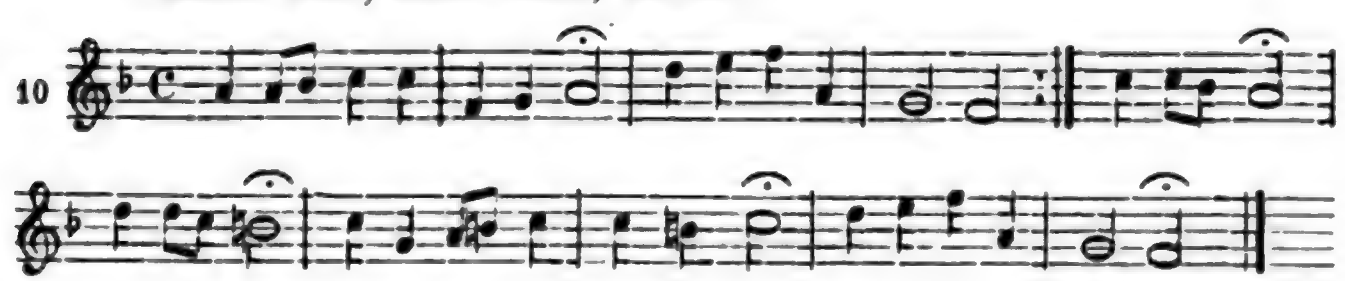


Einer ist König, Immanuel sieget.
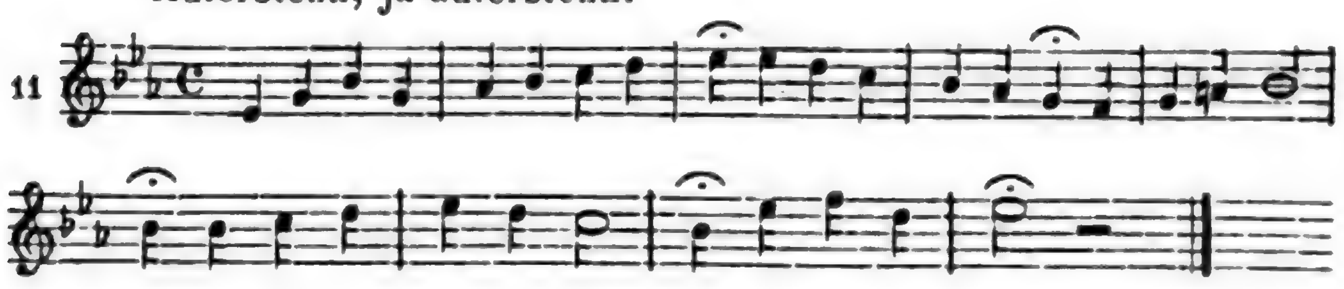


Auf, auf mein Herz mit Freuden.



Mache dich, mein Geist, bereit.



Auferstehn, ja auferstehn.



O Ewigkeit, du Donnerwort.



Warum betrübst du dich, mein Herz.

13

Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich.

14
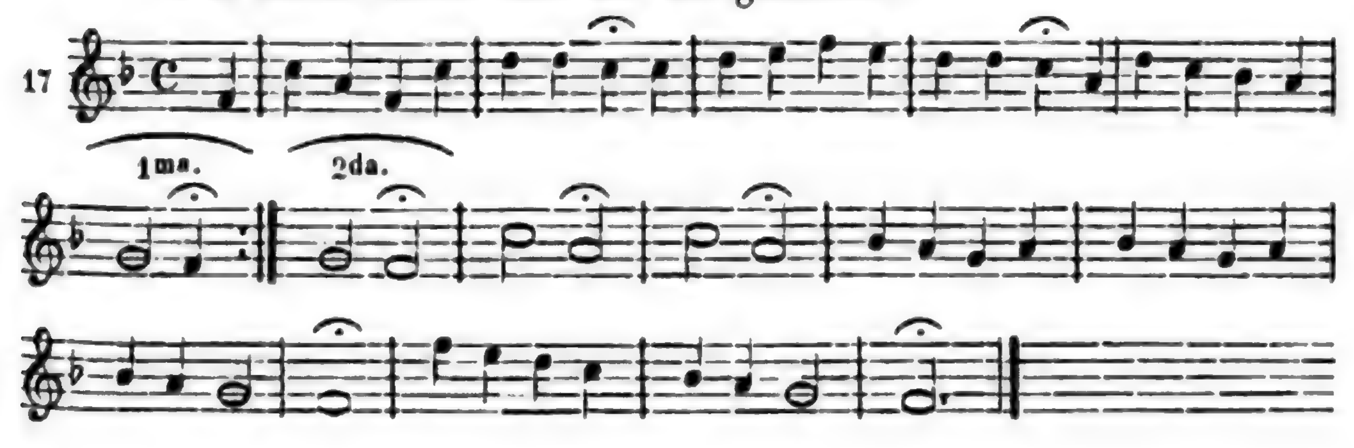
Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.

15
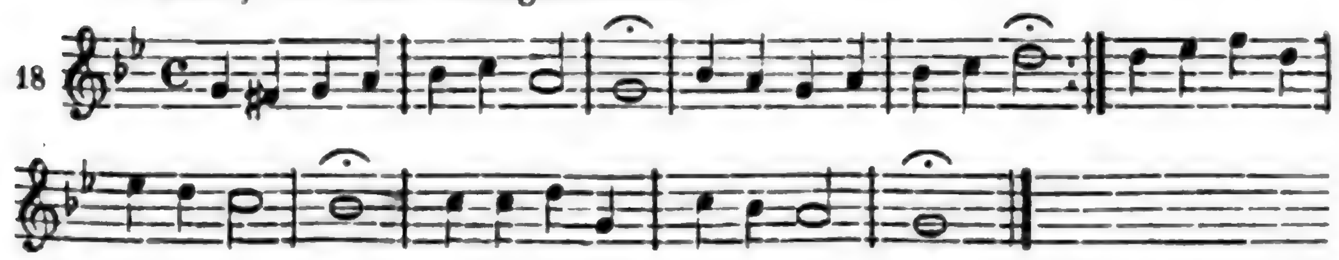
Wunderbarer König.

16

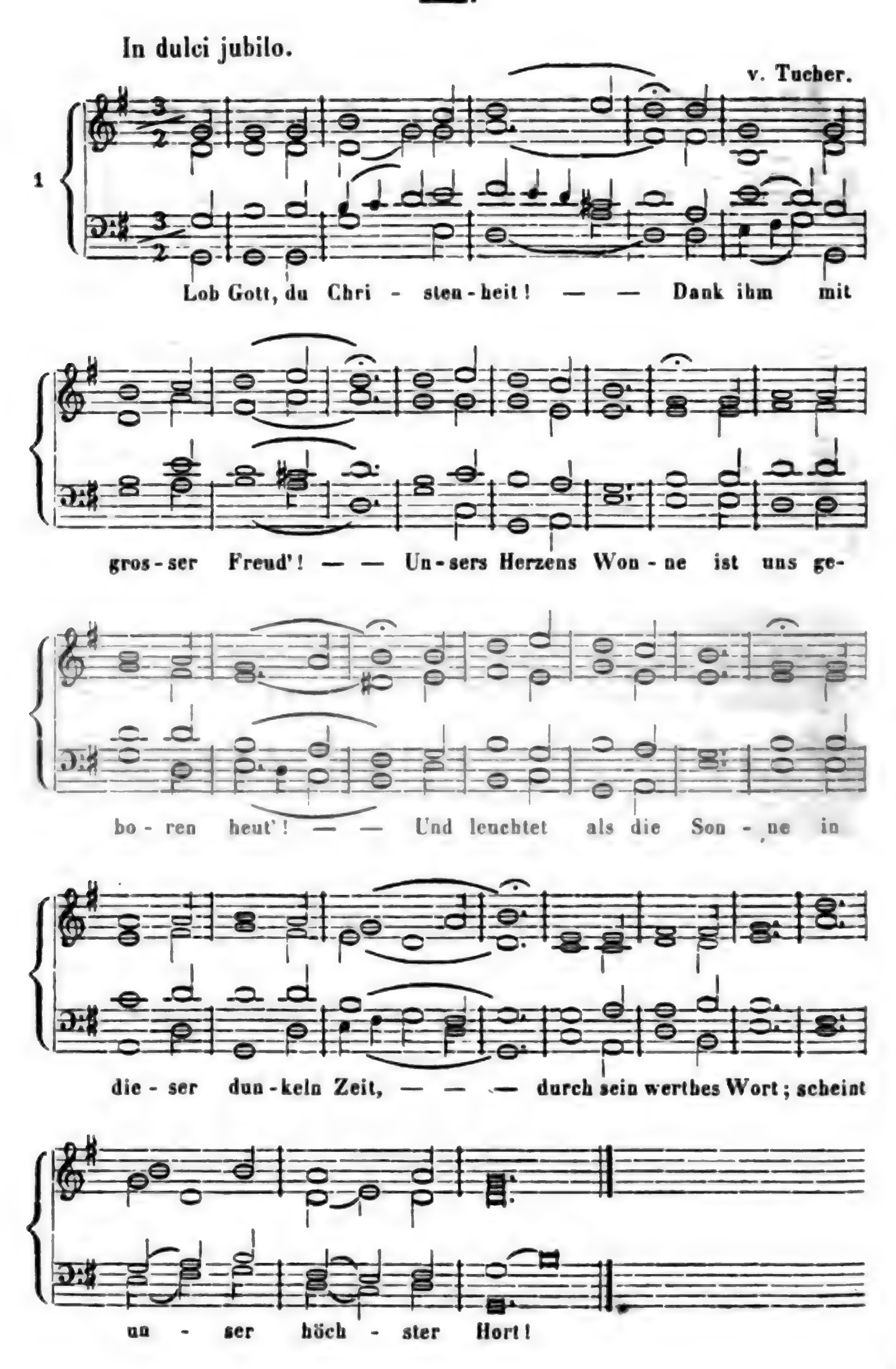
Wie schön leucht' uns der Morgenstern.



Herr, ich habe missgehandelt.
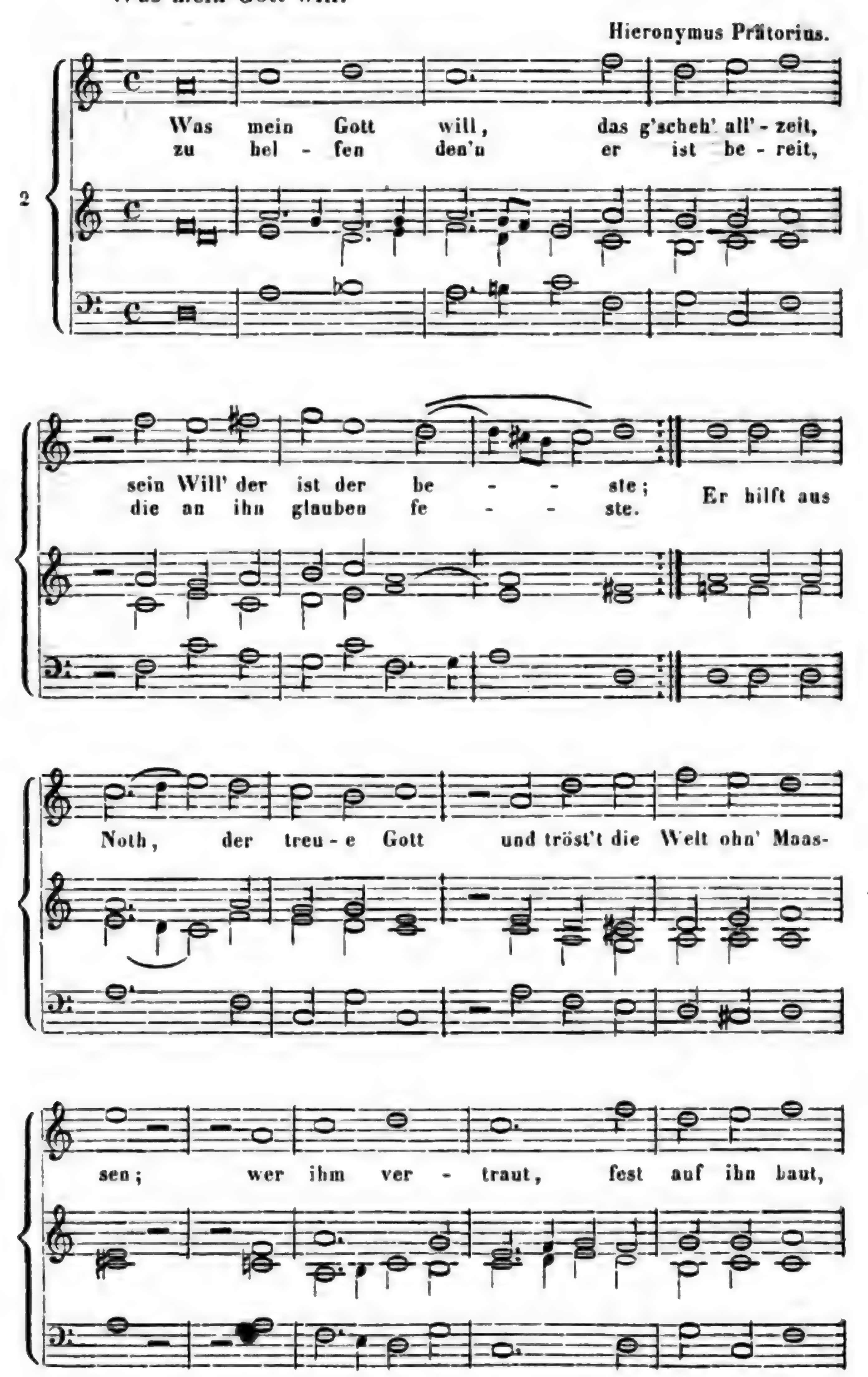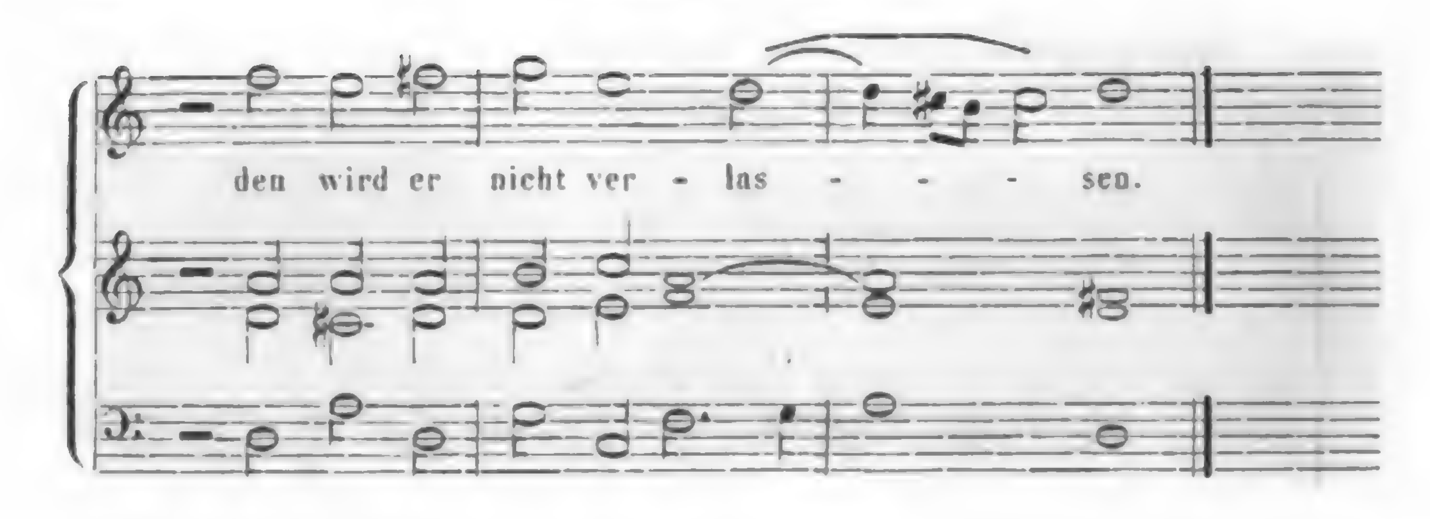


XX.


In dulci jubilo.
v. Tucher.
1
Lob Gott, du Chri - sten-heit! — — Dank ihm mit
gros-ser Freud'! — — Un-sers Herzens Won-ne ist uns ge-
bo-ren heut'! — — Und leuchtet als die Son-ne in
die-ser dun-keln Zeit, — — — durch sein werthes Wort; scheint
un - ser höch - ster Hort!

Was mein Gott will.
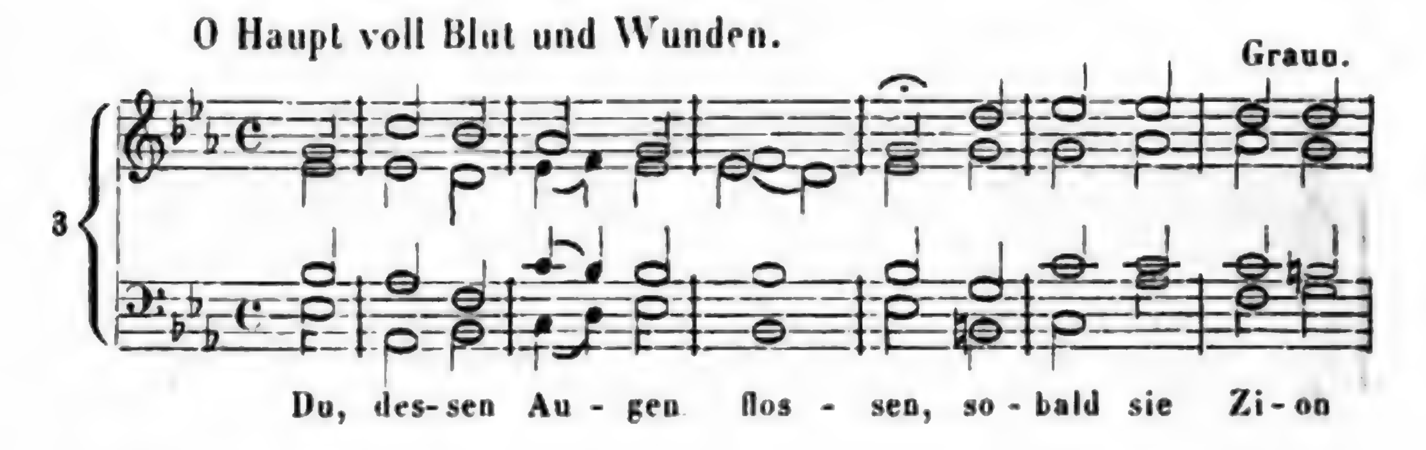
Hieronymus Prätorius.
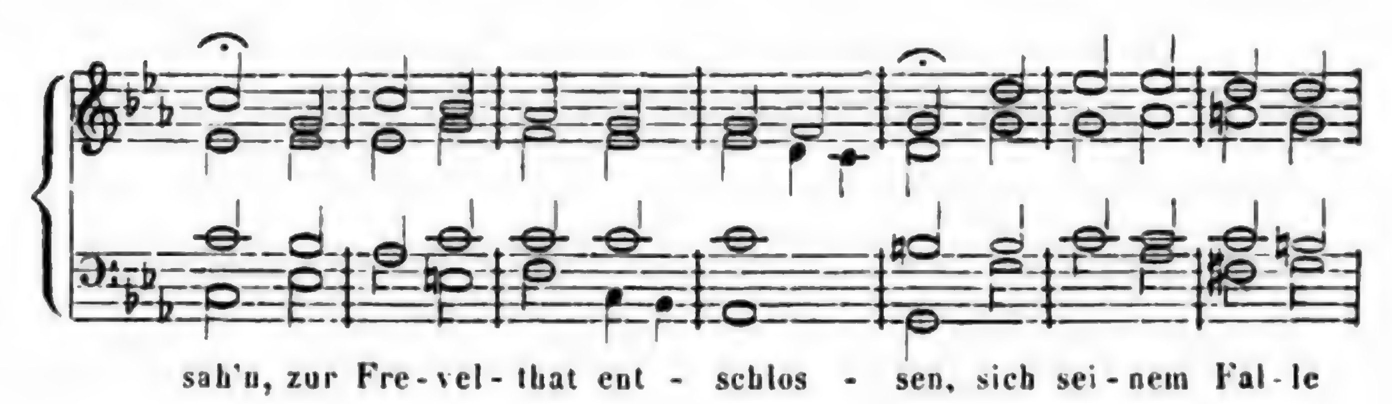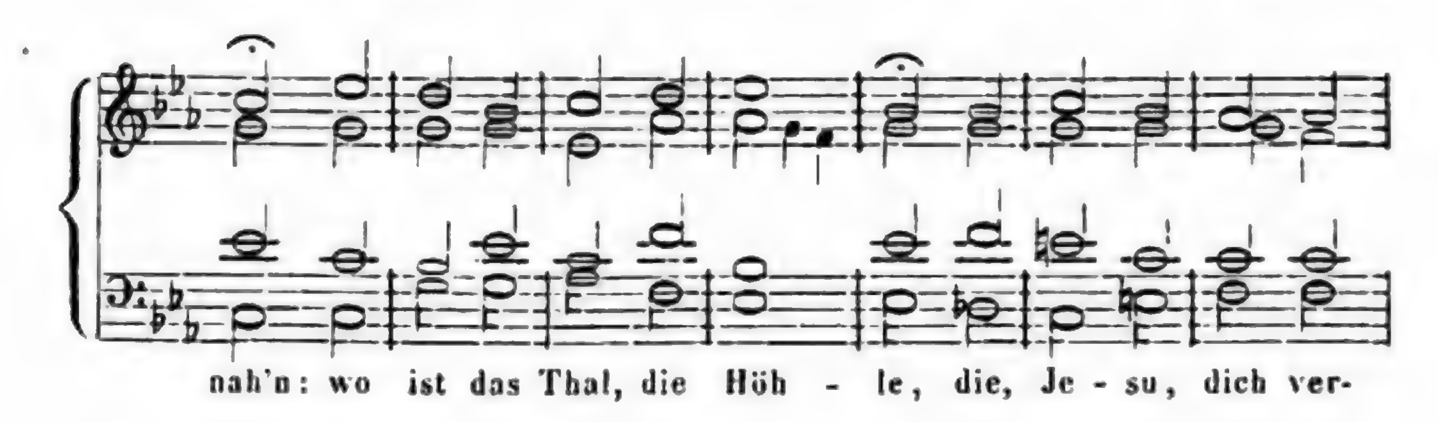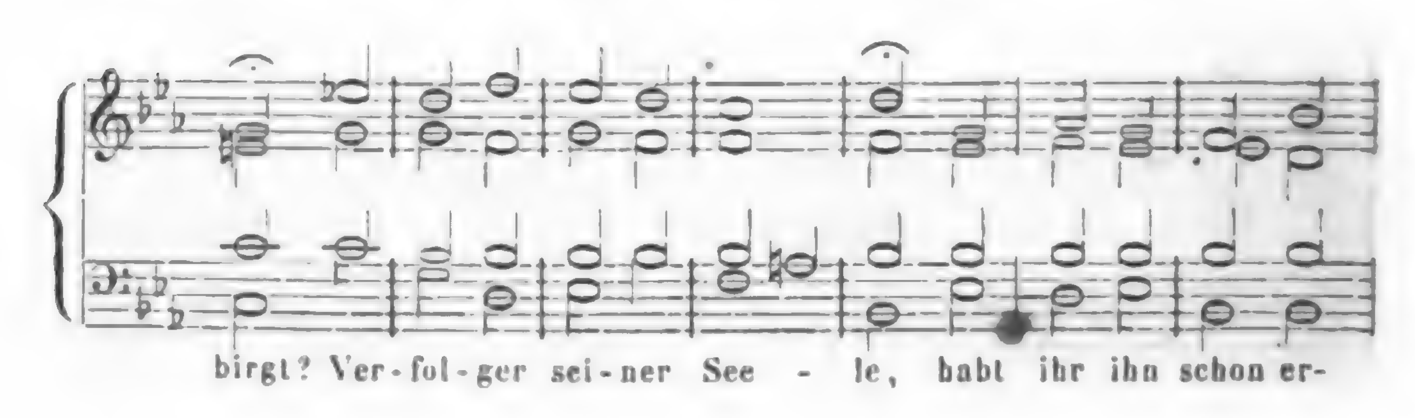




O Haupt voll Blut und Wunden.
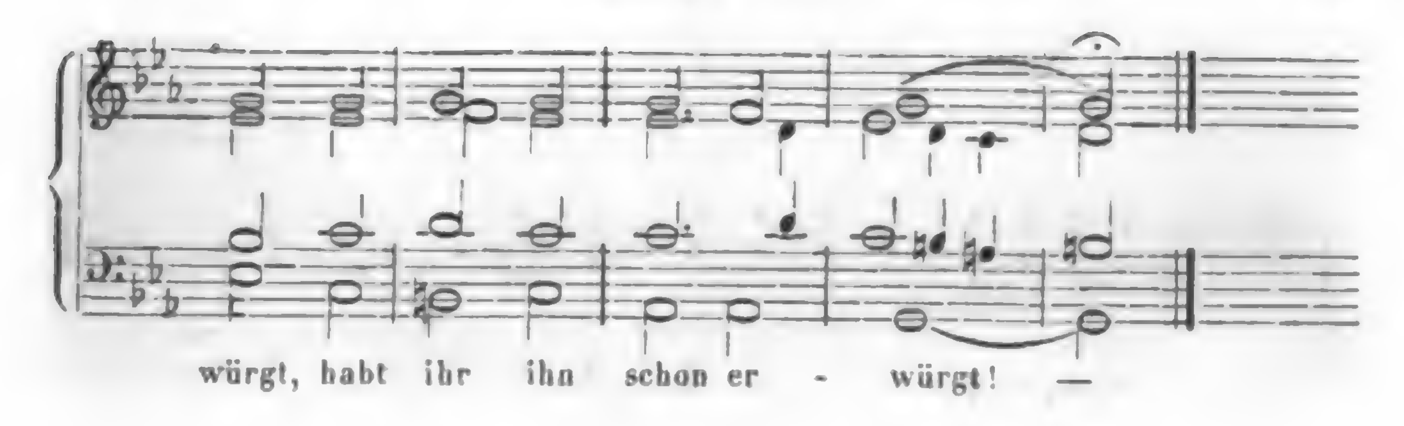
Graun.
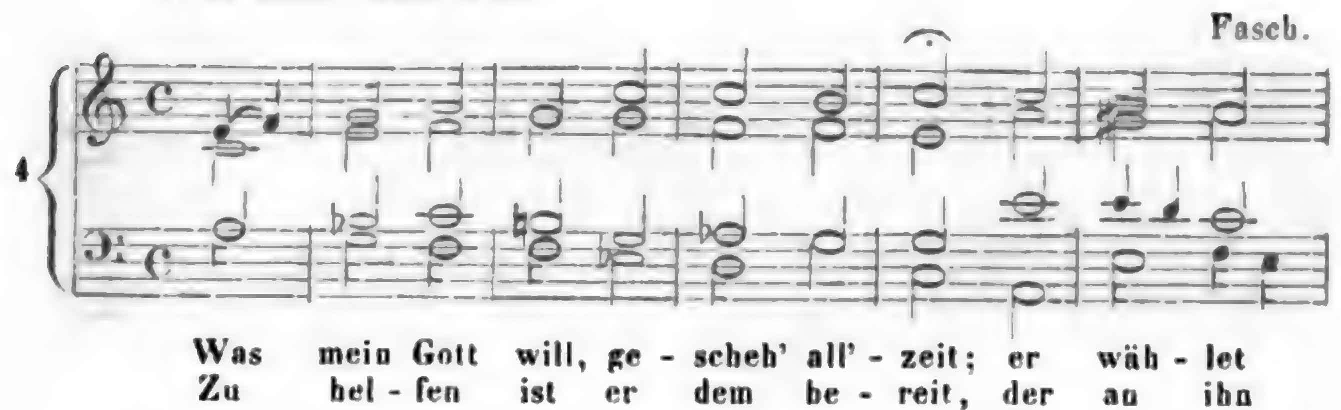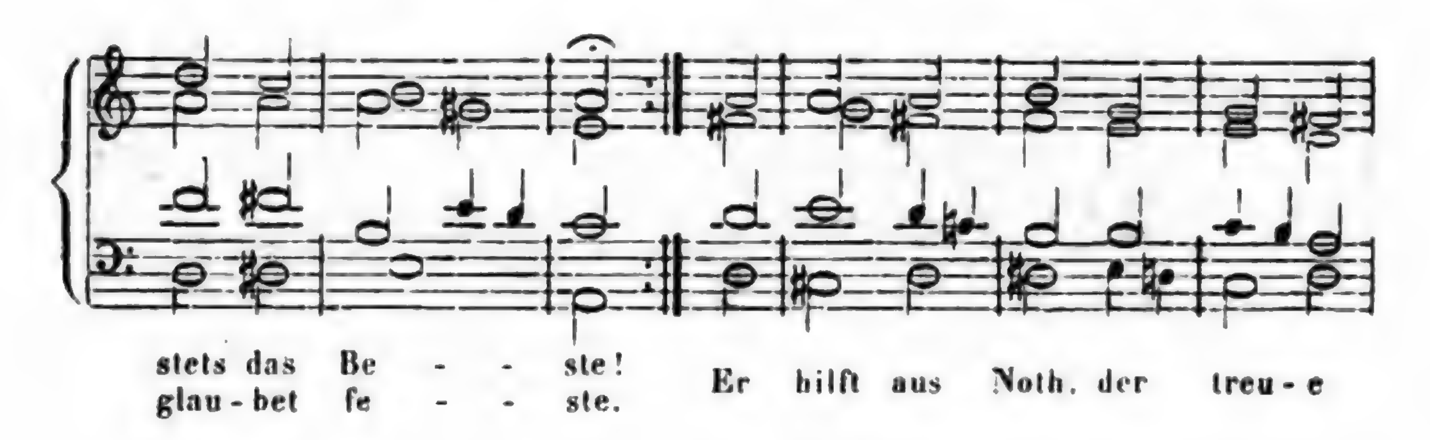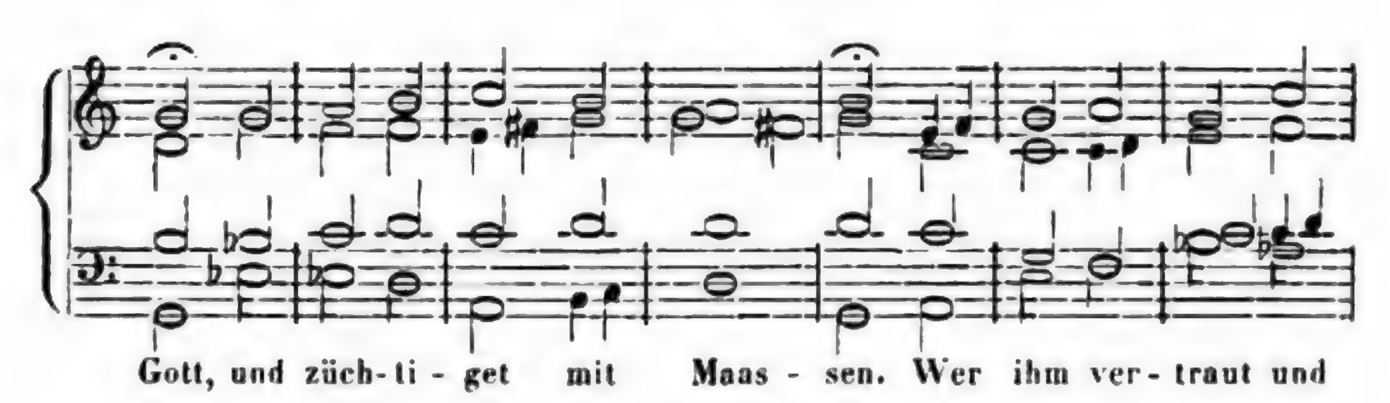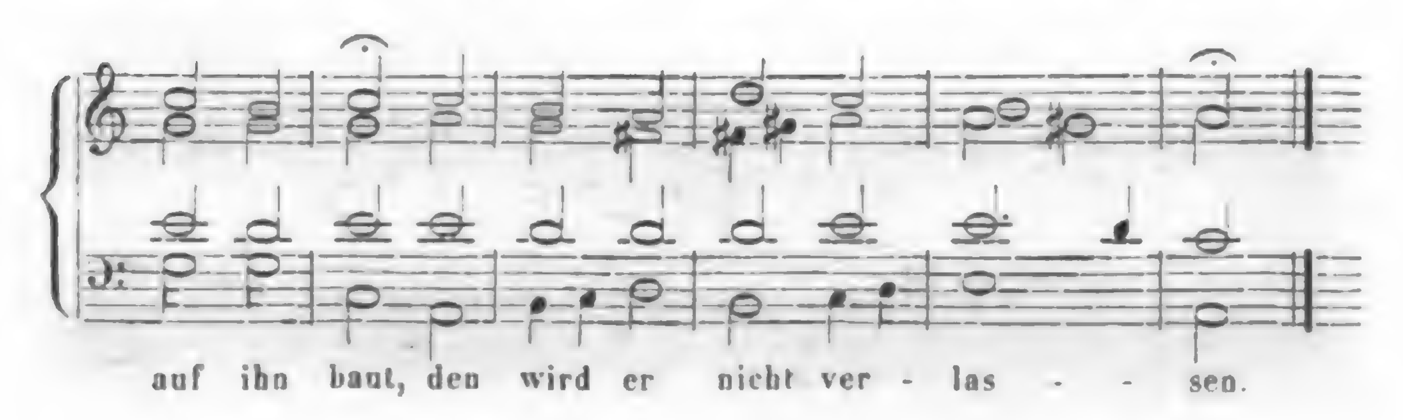












Was mein Gott will.

Fasch.
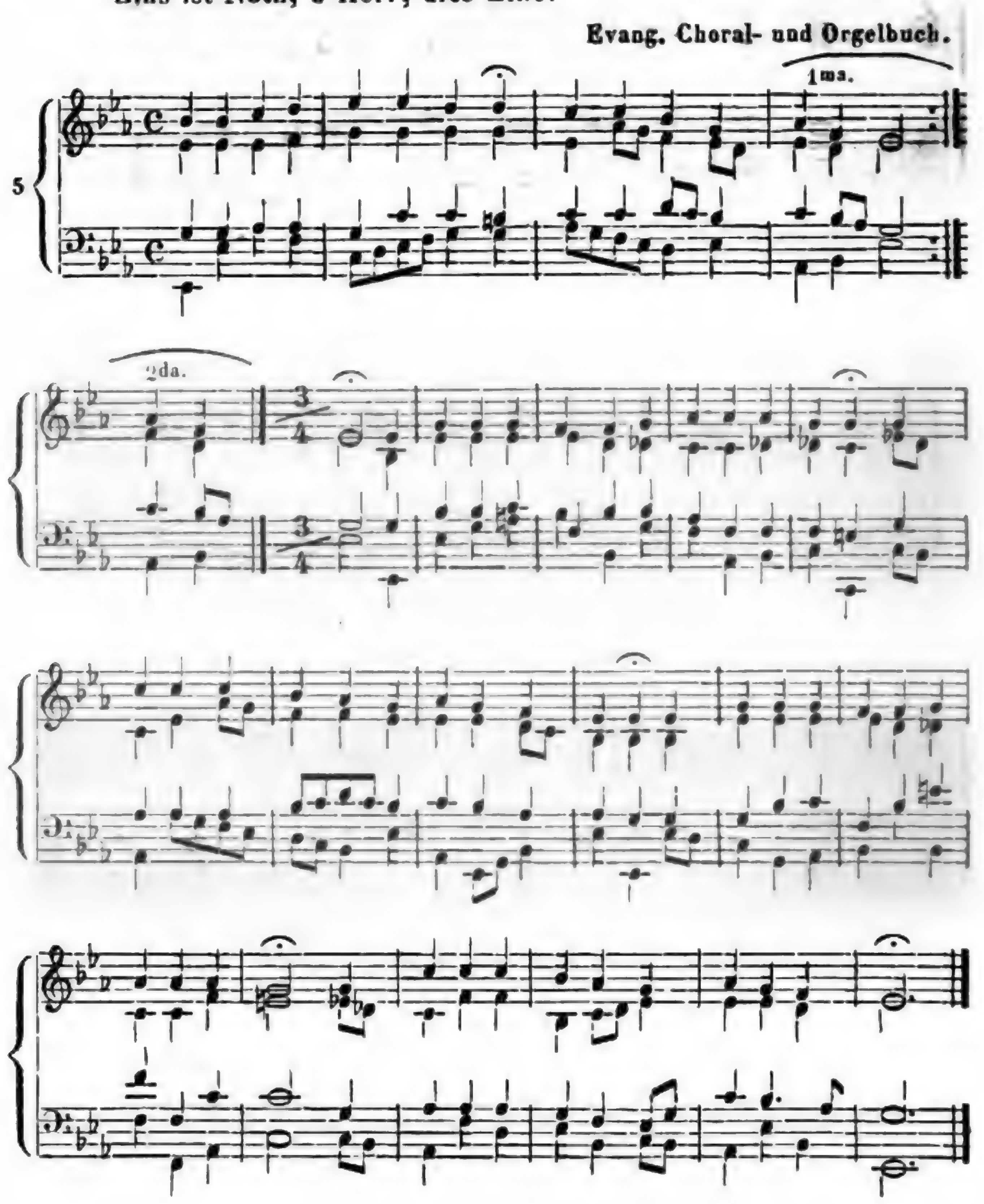








Eins ist Noth, o Herr, dies Eine.
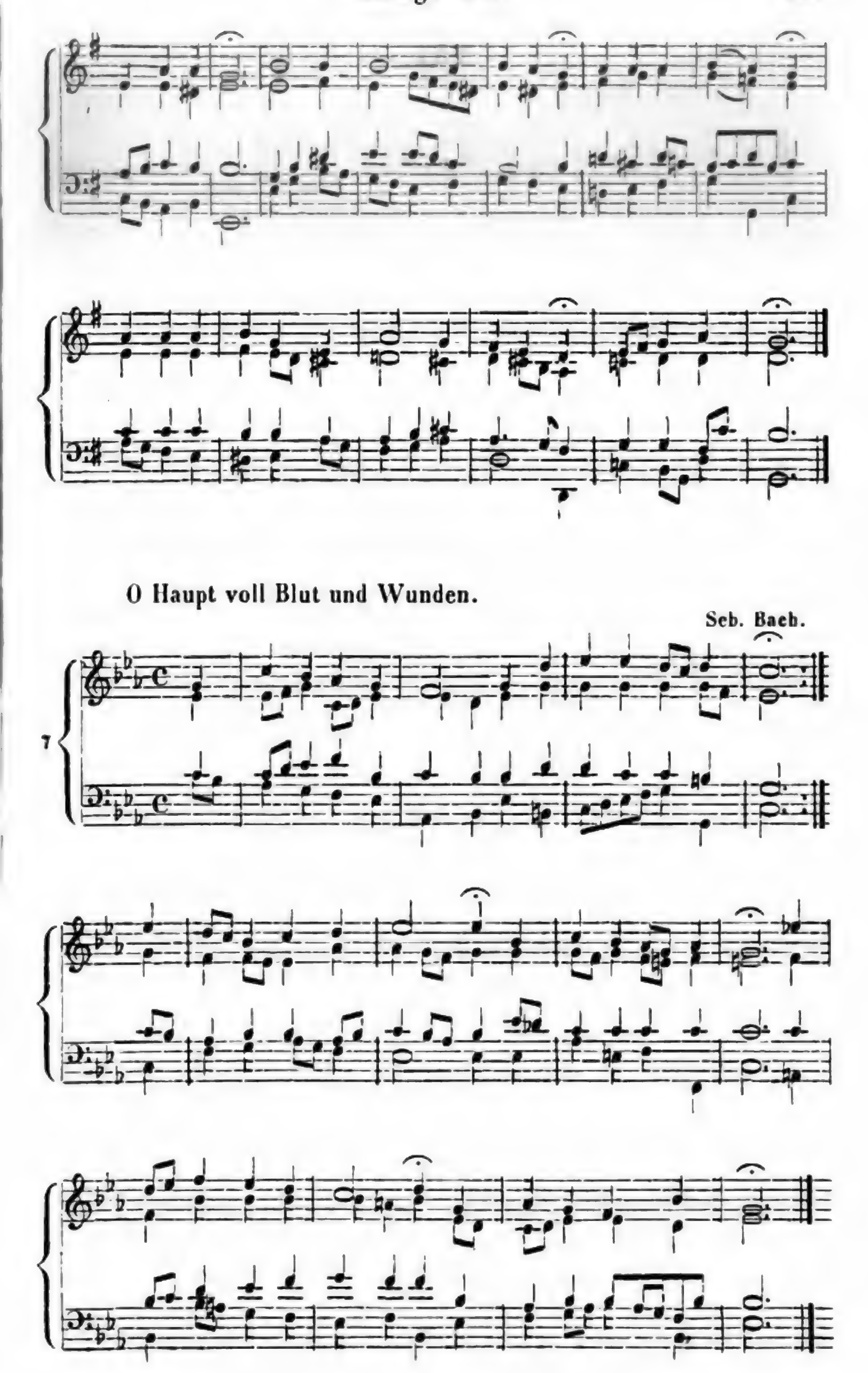
Evang. Choral- und Orgelbuch.



Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein.
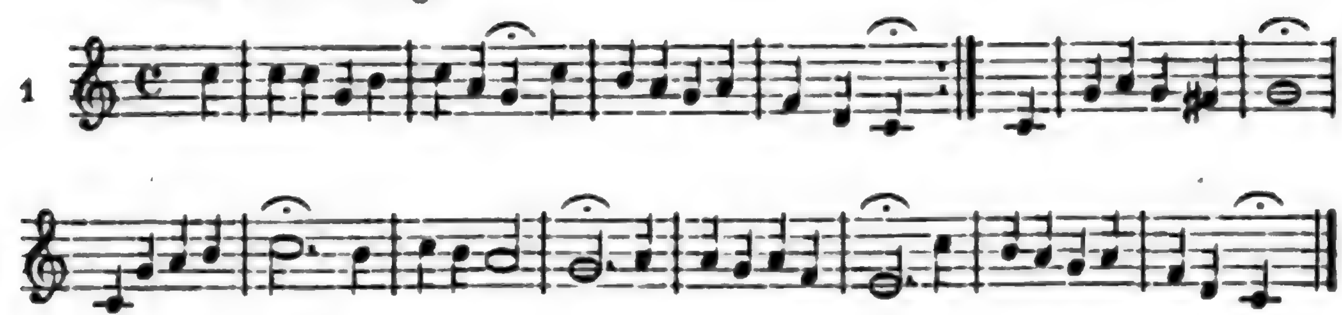
Evang. Choral- und Orgelbuch.

6
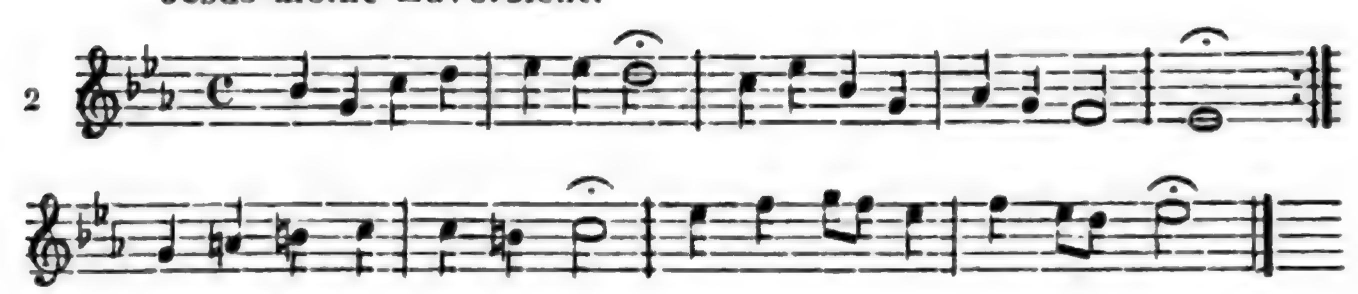

O Haupt voll Blut und Wunden.
Seb. Bach.
7

XXI.
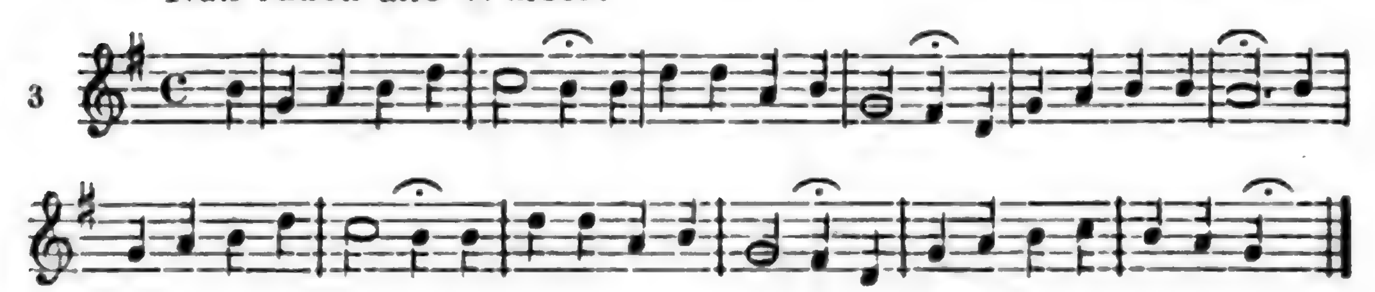
Ein' feste Burg.



Jesus meine Zuversicht.
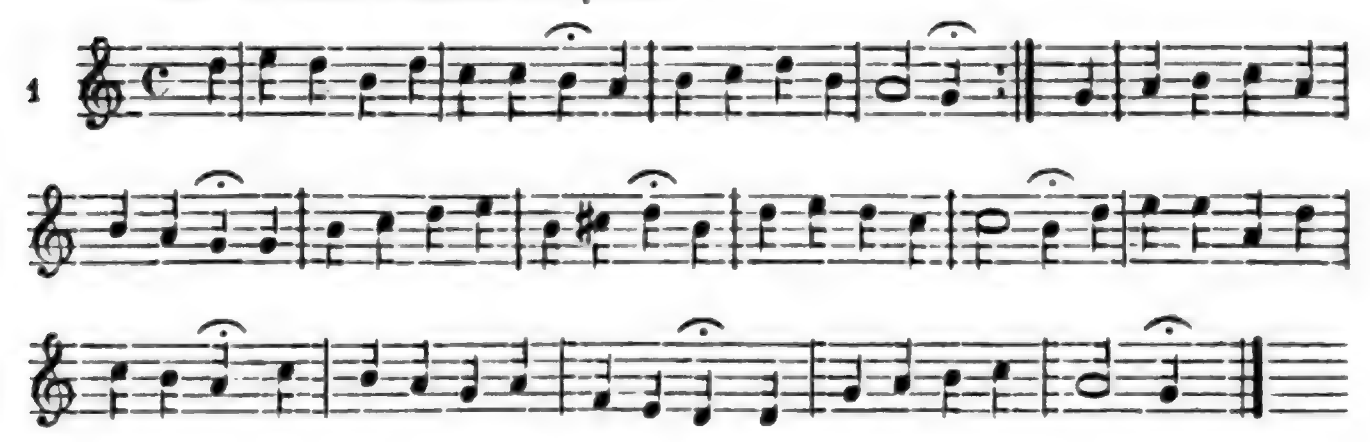


Nun ruhen alle Wälder.
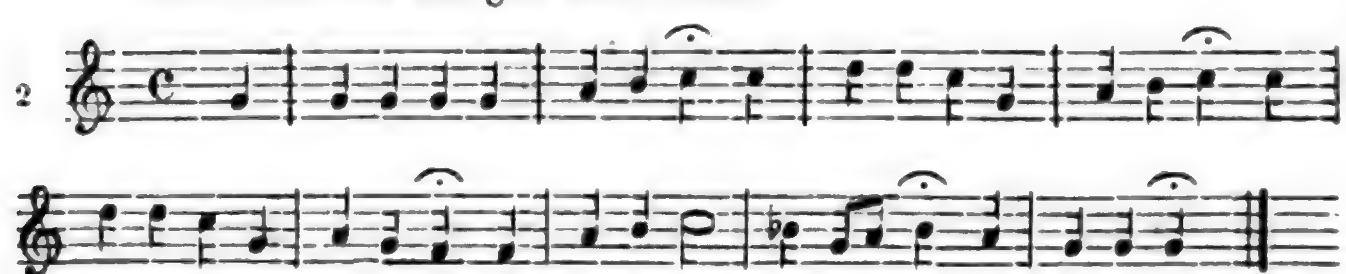


XXII.

An Wasserflüssen Babylon.



Dies sind die heil'gen zehn Gebot.
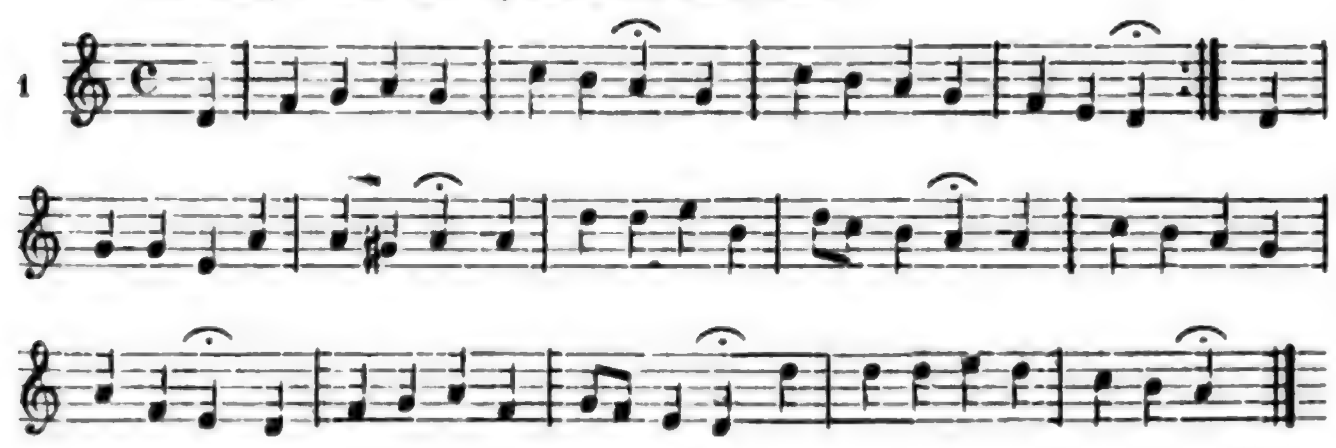


Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist.

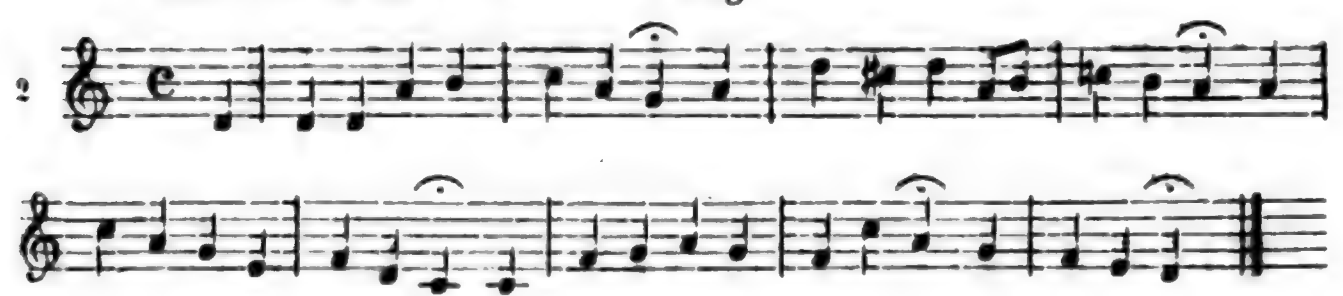


XXIII.
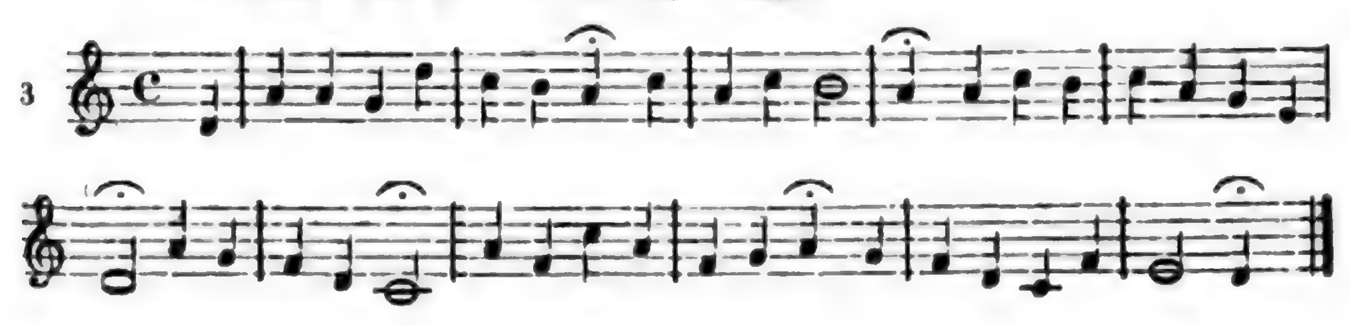
Christ, unser Herr, zum Jordan kam.



Erschienen ist der herrlich' Tag.
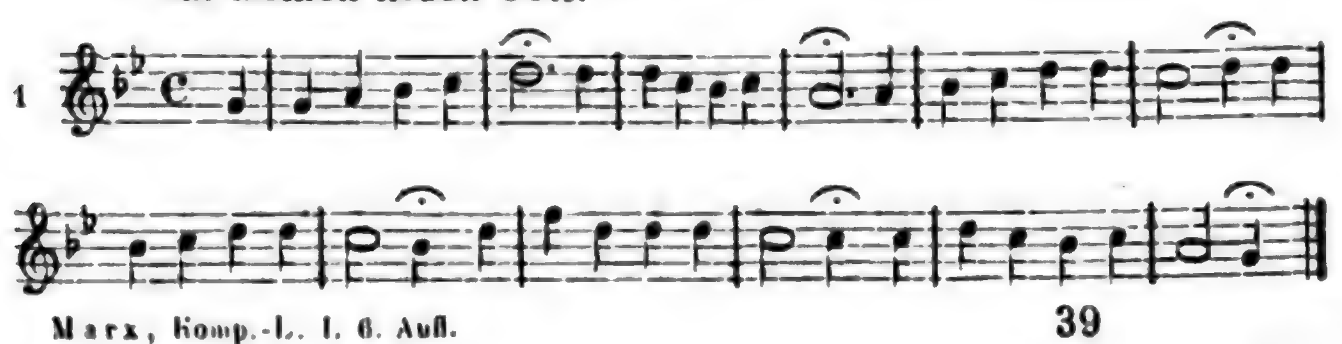


Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.

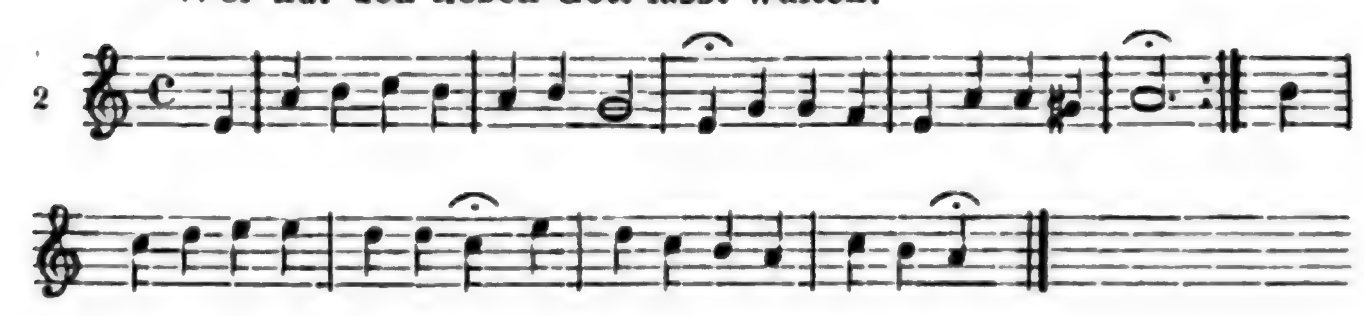


XXIV.
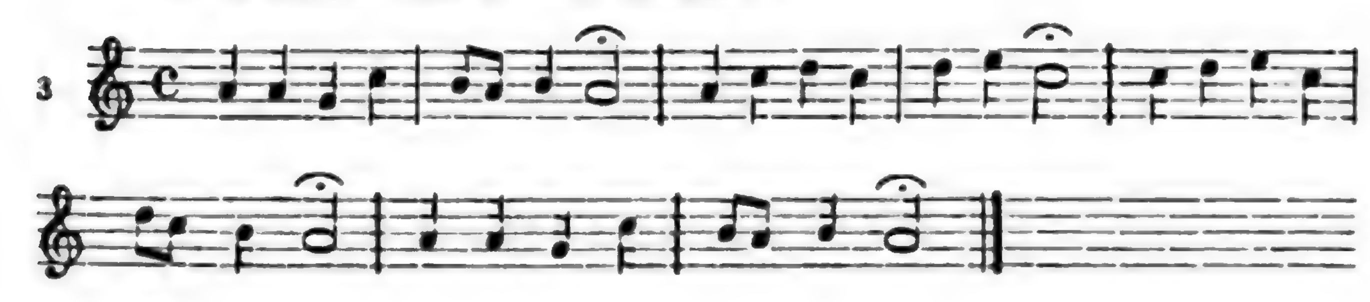
Auf meinen lieben Gott.



Wer nur den lieben Gott lässt walten.
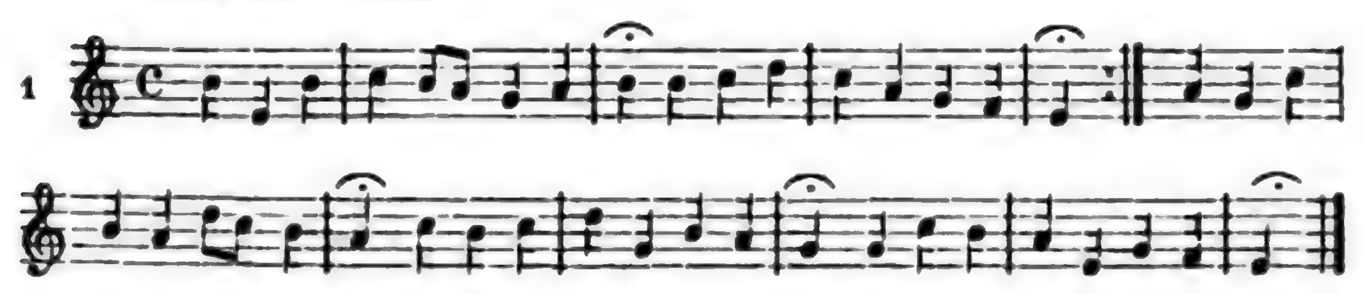


Nun kommt der Heiden Heiland.
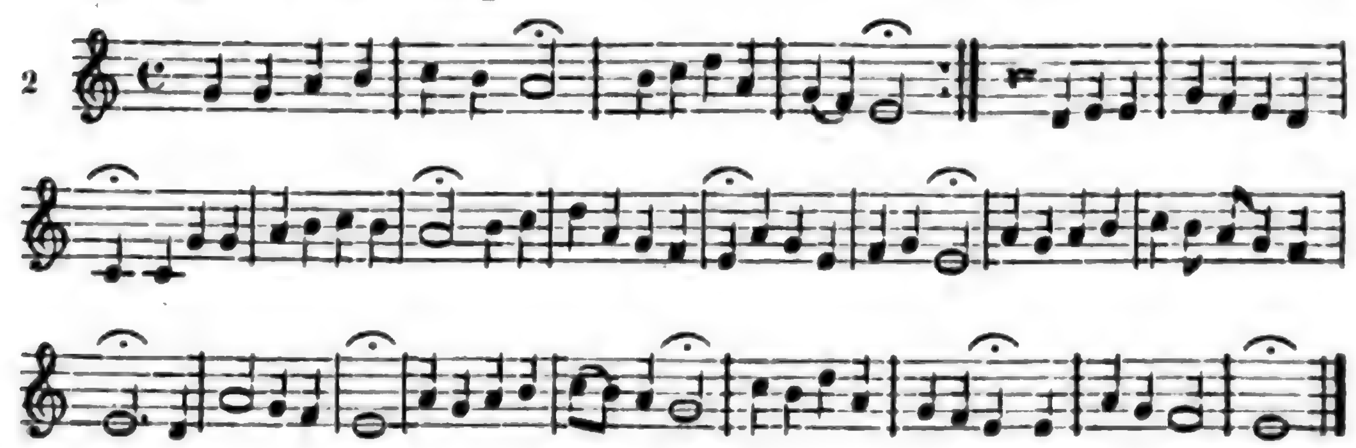


XXV.

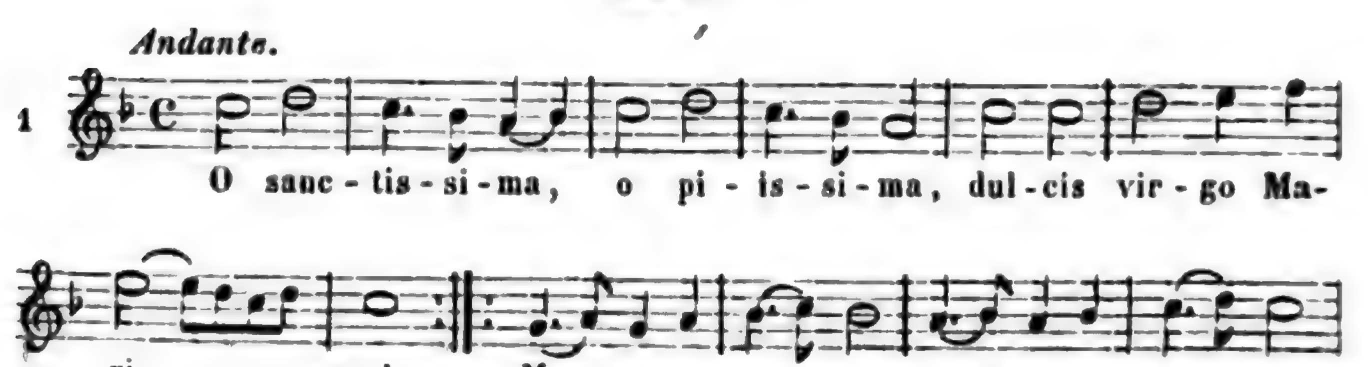
Aus tiefer Noth.
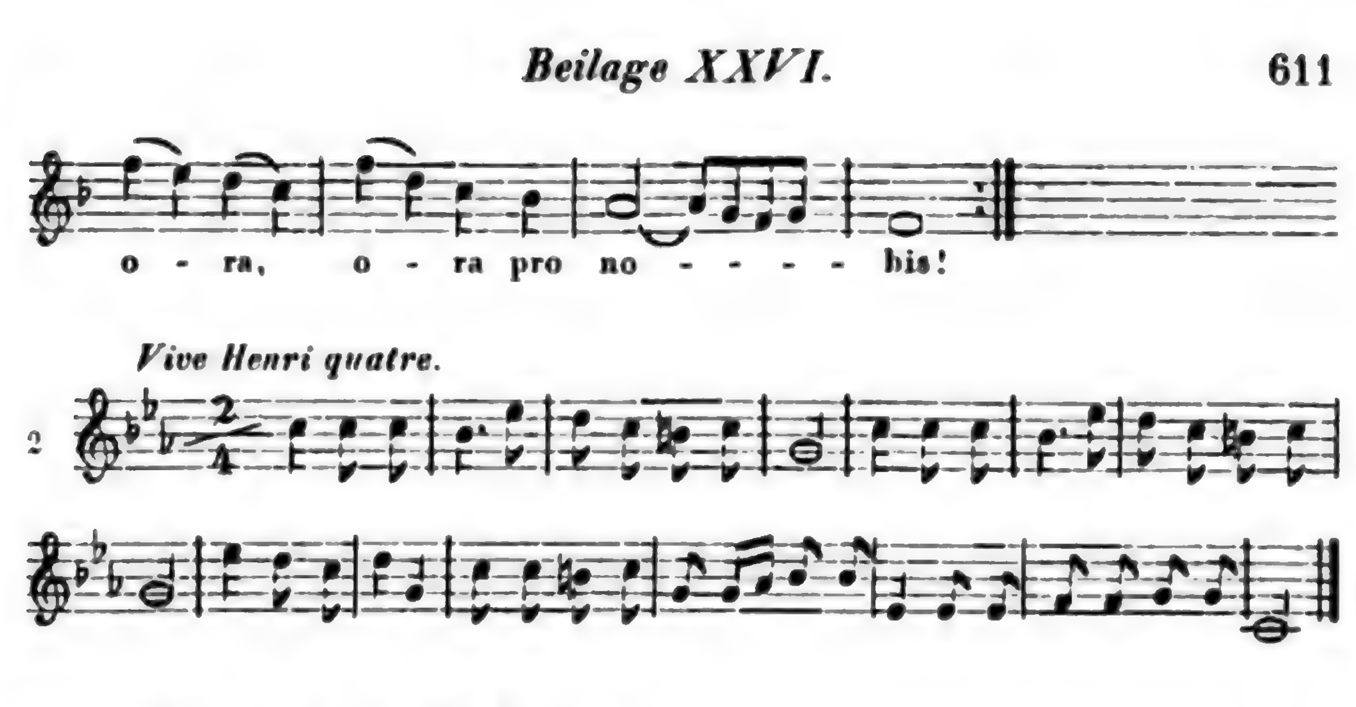


Mitten wir im Leben sind.



XXVI.
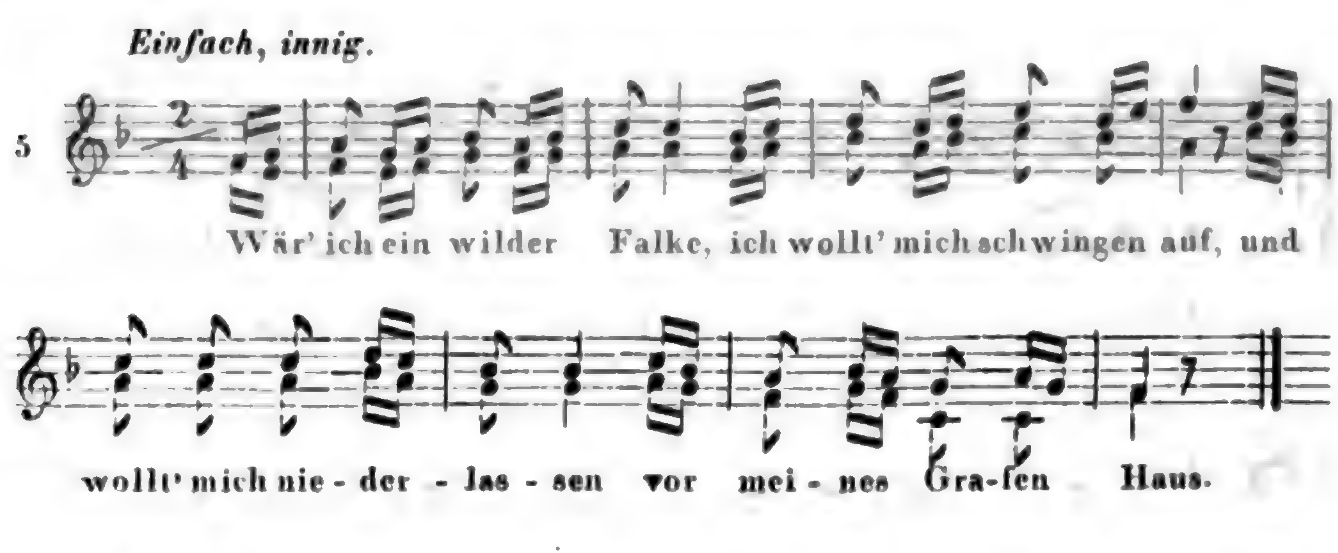


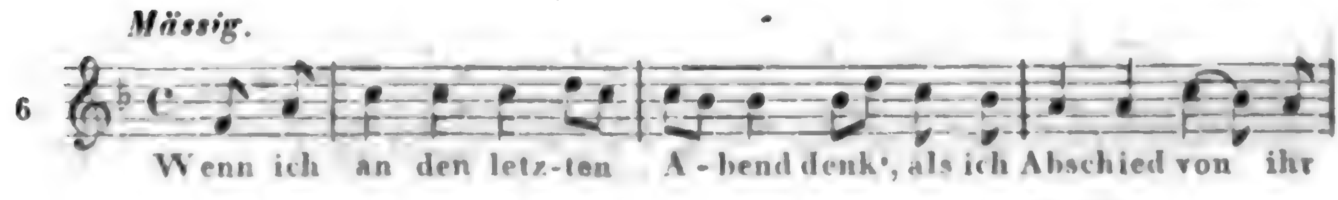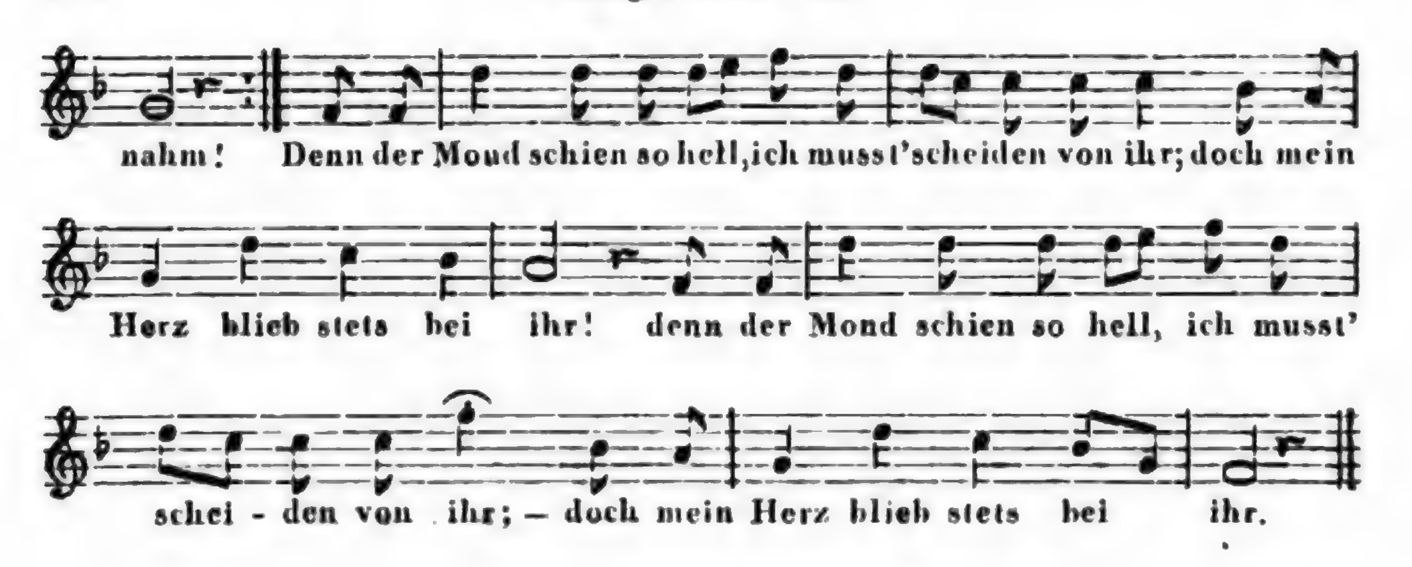






wen - dig; mein letzter Tropfen Blut ist dir, mein En-gel, gut.
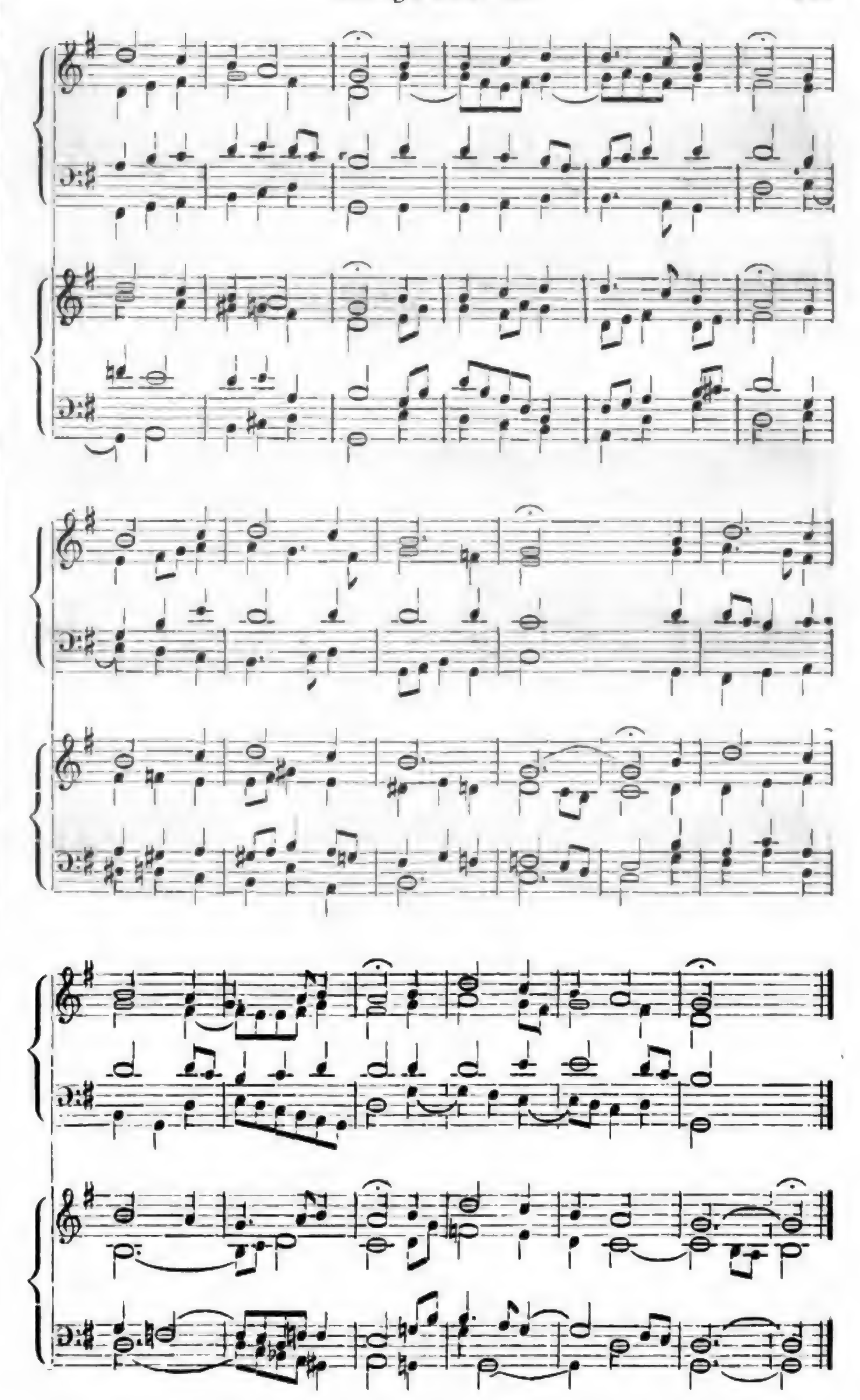






XXVII.

Aus meines Herzens Grunde.
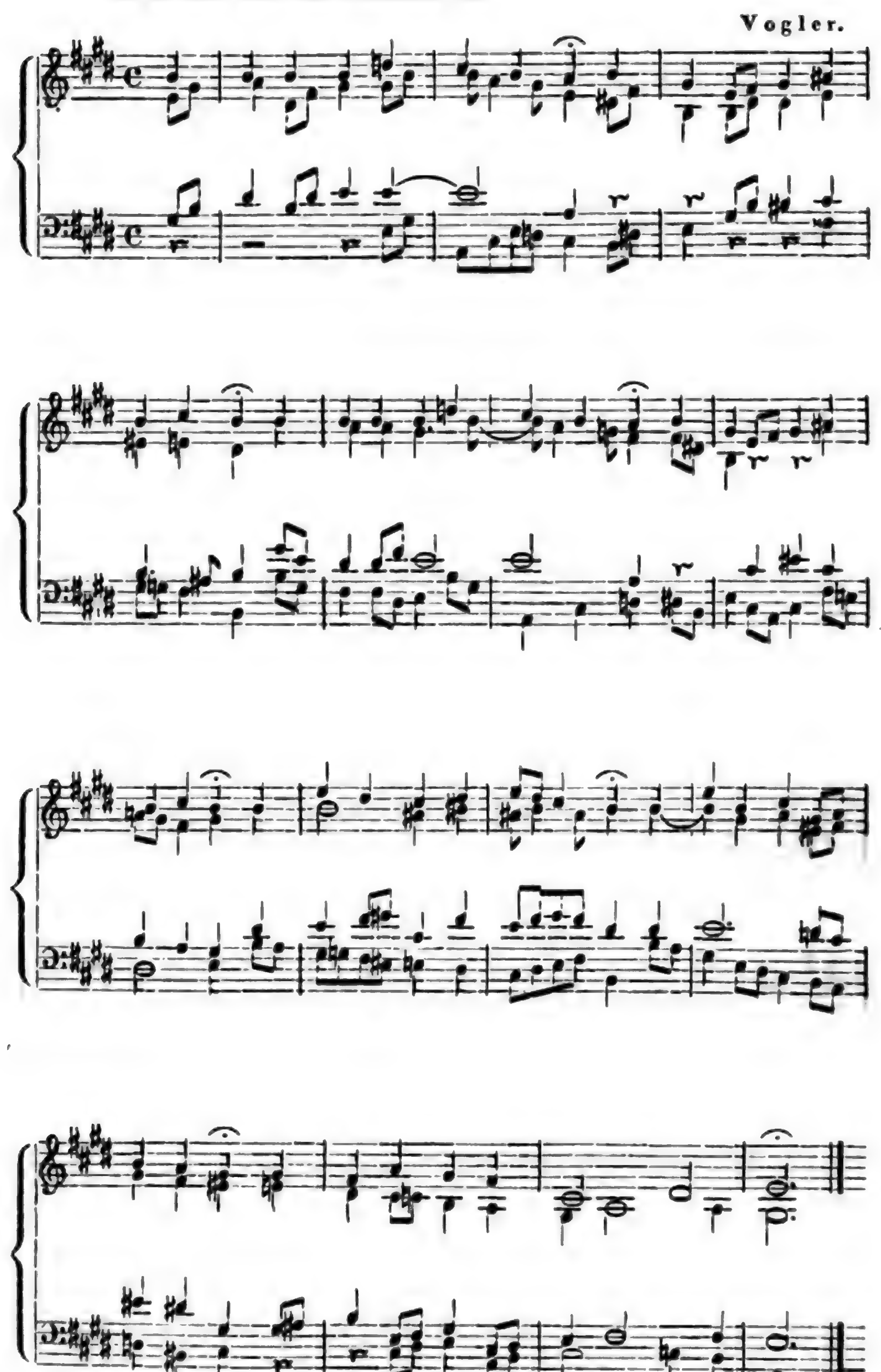
Seb. Bach.

A. Vogler.
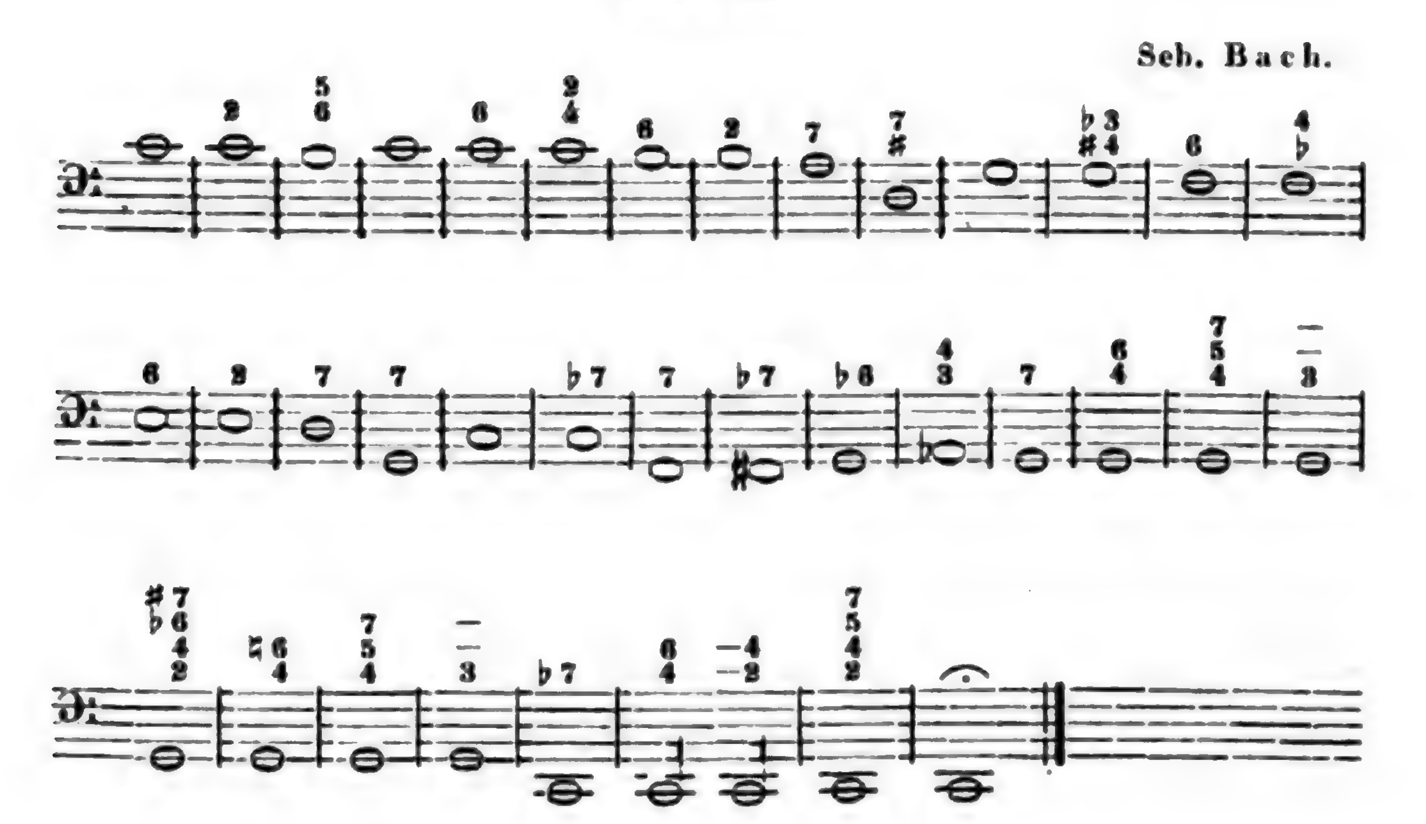


Es ist das Heil uns kommen her.

Vogler.



XXVIII.



Sachregister.

A.

B.

C.

D.

L.

M.

N.

O.

U.

V.

W.

Z.

